Лидия Чуковская

В лаборатории редактора

В ЛАБОРАТОРИИ РЕДАКТОРА

Лидия Чуковская

В лаборатории редактора

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1960

Замечательному редактору,

редактору-художнику,

ТАМАРЕ ГРИГОРЬЕВНЕ ГАББЕ

ОТ АВТОРА

Книга эта — не учебник по редактированию. Учебных задач я перед собой не ставлю, да и вряд ли овладению искусством в какой-либо степени может служить какой бы то ни было учебник. Задача книги иная: мне просто захотелось разобраться в опыте, накопленном мною и моими ближайшими товарищами, собрать и обобщить его, ввести читателя в круг тех мыслей, тех тревог и вопросов, на которые мне приходилось наталкиваться в течение трех десятилетий литературной работы.

Круг этот мною умышленно сужен, и я редко выхожу за его пределы. Приемы редактирования многообразны—я и не пытаюсь описать или хотя бы перечислить их все. Не желая «обнимать необъятное», я описываю и обобщаю в основном лишь тот опыт, который наблюдала непосредственно, в осуществлении которого сама принимала участие. Об иных навыках и приемах редакторской деятельности, об иной практике подробно пусть напишут другие. В литературной среде много толкуют о редакторской деятельности, однако в силу прочно укоренившейся традиции редко о ней пишут. И напрасно. Работе редактора, ответственной и сложной, пора стать предметом пристального, серьезного, разностороннего изучения.

Редактируя художественное произведение, советский редактор помнит, что задачи идеологические решаются в этой области художественными средствами; вот почему в этой книге нет глав, специально посвященных задачам идеологическим: демонстрируя поправки и советы редактора, я нигде не разлучаю работу над образами, языком, стилем с работой идейной, а пытаюсь показать идеологию и художество в живом единстве. При этом я, разумеется, имею в виду, что рукописи идейно чуждые остаются за пределами редакторского портфеля.

В книге много цитат. Я в изобилии цитирую высказывания мастеров искусства и привожу, для иллюстрации, длинные отрывки из прозы классической и современной. Изобилие сознательное. Книга о редакторском труде не может не быть в известной мере и книгой о труде писателя—я нарочно пользуюсь каждым случаем, чтобы привести суждения мастеров. Характерные же примеры из рукописных текстов самого разного качества я привожу для того, чтобы читатель не был обречен брать мои суждения и оценки на веру, а работал бы вместе со мной, идя с моей мыслью шаг в шаг, принимая или отвергая ее.

Февраль 1960

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Новооткрытая СИЛА

1.



Двадцать четвертого сентября 1890 года В. Короленко записал у себя в дневнике:

«Опять самородок и опять — неудачник! Господи, сколько этих бедных русских самородков, и как они несчастны! Пока я читал его стихи, он страстным, каким-то жгучим взглядом впился в мое лицо. Мой отзыв оказался не особенно благоприятным. Несмотря на то, что он начал с заявления, что сам он считает свои стихи никуда не годными (все они так начинают), — он все-таки страстно опровергал все мои указания.

— А все-таки, — закончил он с горечью, — от кочегара до этого—дорожка дальняя... Пробейтесь-ка...

Да, трагическая судьба! Чувствовать в себе такой запас сил, который других выносит далеко и высоко, и знать, что всех его усилий хватило лишь затем, чтобы пробиться от кочегара—до плохого стихотворца. И лишь

оттого, что обстоятельства сложились неблагоприятно. Сила таланта ушла на борьбу с безграмотностью, на то, что другим дается еще в детстве, без усилий, готовым»[1].

«Да, трагическая судьба!» Глубоко понимал трагизм подобных судеб и М. Горький. В 1911 году он задумал организовать «Общество для помощи писателям-самоучкам». («Имею в виду помощь, главным образом, моральную»[2],— разъяснял он.) «Я корплю над этим делом более десяти лет,—писал он одному из своих корреспондентов,—и— поверьте—на моих глазах погасло много светлых душ, которые обещали разгореться очень ярко и красиво. И погасли они лишь потому, что вовремя никто не помог, не поддержал. В бедной нашей стране надо беречь людей— не правда ли? Побережемте. Да и хороши люди, стоят больших забот»[3].

Горький на себе испытал, как труден путь самоучки, как важно, чтобы человека, собственными силами пробивающегося к знанию и к искусству, вовремя поберегли, поддержали. Всю жизнь помнил он свою встречу с Короленко—тот день, когда сам он, тогда еще безвестный и неумелый, попал в умные, твердые, добрые, надежные руки.

«Он очень много сделал для меня, многое указал, многому научил»[4],—говорил впоследствии Алексей Максимович.

«У меня к нему было чувство непоколебимого доверия,— писал он вдове Короленко в 1925 году.—Я был дружен со многими литераторами, но ни один из них не мог внушить мне того чувства уважения, которое внушил В[ладимир] Г[алактионович] с первой моей встречи с ним. Он был моим учителем недолго, но он б ы л им, и это моя гордость по сей день»[5].

«Но он б ы л им...» Это произнесено торжественно, веско, как будто на медали выбито. Тех, кто явился университетом на его трудном пути, Горький всегда поминал с торжественной благодарностью. Называя имена своих первых наставников, он и через много лет волновался до слез. «Больше не хочу писать. Я расстроился и растрогался при воспоминании об этих великолепных людях»[6]. Так кончается одно из его писем, в котором он добрым словом поминает своих учителей и в их числе Короленко.

Горький впервые пришел к Короленко в 1889 году. «Приехав в Нижний Новгород,— рассказывает Горький,— не помню откуда, я узнал, что в городе этом живет писатель Короленко, недавно отбывший политическую ссылку в Сибири»[7]. Короленко в ту пору был уже известный писатель, близкий к редакции издававшегося в Петербурге народнического журнала «Русское богатство». Через его руки проходили десятки и сотни произведений начинающих авторов — рассказы, повести, стихи, статьи, романы. Он вел обширную переписку с авторами, подробно разбирая их литературные опыты. А. М. Пешков, не напечатавший в ту пору еще ни единой строки, был для Короленко одним из сотен незнакомцев, просивших его совета. Горький принес на суд Короленко «Песнь старого дуба». Молодой автор, по собственному его признанию, искренне верил, что им написано нечто замечательное, что «грамотное человечество», прочитав эту поэму, «благотворно изумится» и «правда повести... сотрясет сердца всех»[8]. Короленко нанес этим упованиям сокрушительный удар. «Ритмической прозой я написал огромную «поэму» «Песнь старого дуба»,— вспоминал впоследствии Горький.— В. Г. Короленко десятком слов разрушил до основания эту деревянную вещь...»[9]. Но хотя надежды автора на то, что детище его увидит свет, не оправдались, хотя «деревянная вещь» оказалась разрушенной и автор испытал тяжелое чувство стыда за свое неумение, за свою малограмотность и слушал спокойные слова Короленко, «желая только одного — бежать от срама»[10] ,— встреча Горького со старшим писателем оказалась глубоко плодотворной. «Короленко первый сказал мне веские человечьи слова о значении формы, о красоте фразы, я был удивлен простой, понятной правдой этих слов и, слушая его, жутко почувствовал, что писательство — не легкое дело»[11].

Однако редакторское искусство Короленко сказалось при встрече с Горьким не только и не столько в том, что он сумел объяснить молодому писателю, почему «поэма», которой автор надеялся преобразовать человечество, малограмотна, неумела, наивна, плоха. Это, вероятно, было бы по силам всякому добросовестному и опытному литератору. Редакторское чутье Короленко сказалось в том, что, отвергнув «поэму», он не отверг автора, что за неумелым, а местами и малограмотным текстом он разглядел дарова-

ние и, как человек, чувствующий перед литературой свою ответственность, стал обдумывать возможные пути развития нового дарования. В следующие свои встречи с Горьким Короленко убедился, что этот молодой человек, сочинивший беспомощную аллегорию в стихах, отлично рассказывает, что он много видел и еще того более пережил. И в первой же записке Короленко, обращенной к Горькому, мы читаем:

«По «Песне» трудно судить о ваших способностях, но, кажется, они у вас есть. Напишите о чем-либо пережитом вами и покажите мне»[12].

Короленко говорил окружающим, что в неудачных опытах Горького чувствуется своеобразная сила: «...пробы сами по себе неудачны, но свидетельствуют о таланте»[13]. Ту же мысль он упорно повторял в письмах в редакции газет и журналов, куда пытался пристроить рассказы и стихи Горького. «Это самородок с несомненным литературным талантом, еще не совсем отыскавшим свою дорогу»[14],— писал он, например, Н. К. Михайловскому и делал все возможное, чтобы, преодолевая недомыслие и сопротивление редакций, проложить путь к читателю своеобразной новооткрытой им силе.

«...Вы хорошо говорите, выпукло, ярко, крепким языком»[15],—сказал Короленко Горькому в одну из их последующих встреч. «...Вы хорошо рассказываете. Вот что — попробуйте вы написать что-либо покрупнее, для журнала. Это пора сделать. Напечатают вас в журнале, и, надеюсь, вы станете относиться к себе более серьезно»[16].

Горький в то время был уже автором «Макара Чудры», «Емельяна Пиляя», «Старухи Изергиль», многих стихотворений и сказок. Иногда его печатали в газетах, главным образом провинциальных, но в толстых столичных журналах не напечатали ни разу. «Что-либо покрупнее», написанное им по настоянию Короленко, что-нибудь «о пережитом» был известный теперь каждому школьнику «Челкаш», материалом для которого послужил подлинный случай, рассказанный Горькому в Николаеве, в больнице, соседом по койке.

В своих воспоминаниях о Короленко Горький так повествует об обстоятельствах, сопутствовавших рождению на свет «Челкаша»:

«Прощаясь со мною, он напомнил:

— Значит—пробуете написать большой рассказ, решено?

Я пришел домой и тотчас же сел писать «Челкаша»...

...Через несколько дней он... сердечно, как только он умел делать, поздравил меня.

— Вы написали недурную вещь. Даже прямо-таки хороший рассказ! Из целого куска сделано...»[17]

«Расхаживая по тесной комнате, потирая руки, он сказал:

— «Радует меня удача ваша.

Я чувствовал обаятельную искренность этой радости и любовался человеком, который говорит о литературе, точно о женщине, любимой им спокойной, крепкой любовью — навсегда. Незабвенно хорошо было мне в этот час, с этим лоцманом, я молча следил за его глазами— в них сияло так много милой радости о человеке»[18].

13 декабря 1894 года Короленко писал возглавлявшему редакцию «Русского богатства» Н. К. Михайловскому:

««Челкаша» в исправленном виде посылаю... Ах, как хорошо бы его напечатать в ближайших книжках. Рассказ хорош, а автор болен и бедствует...»[19]

Усилиями Короленко «Челкаш» в «Русском богатстве» через несколько месяцев был напечатан. Слава Горького росла. Таланту, «еще не совсем отыскавшему свою дорогу», старший товарищ помог отыскать ее.

2

Горький и в зените мировой славы и на склоне лет не забывал тяжести пройденного пути — пути писателя-самоучки в темной, нищей стране. Отсюда его постоянные заботы о писателях из народа, его попытки учредить «Общество для помощи писателям-самоучкам» до революции и неослабное внимание к начинающим литераторам — после. Уже в советское время, в 1928 году, объясняя свой интерес к начинающим (которых он любовно именовал «литературными младенцами»), он писал одному литератору:

«Тут, видите ли, дело в том, что я никогда не забываю о себе—малограмотном парнишке 12—16 лет и неуклюжем парне 17-и—22-х. Сейчас мне — 60, и в нашем мире я что-то значу, чем-то ценен, кому-то нужен. Будучи несколько знаком с историей культуры, я не могу рас-

сматривать мой случай как случай частный, а рассматриваю как одно из многих выявлений воли человека. Знали бы вы... сколько на путях моих я встретил замечательно талантливых людей, которые погибли лишь потому, что в момент наивысшего напряжения их стремлений — они не встретили опоры, поддержки»[20].

Горький прав: его случай не был «случаем частным». В царской России одаренные люди погибали во множестве. Мальчик Алеша Пешков, которого били за попытки читать книги, били за каждую сожженную им свечу, били за каждую истраченную на чтение минуту, вовсе не был исключением. О трагическом пути самоучек свидетельствует хотя бы переписка Короленко с авторами. «В 1915 году, — писал ему один начинающий, — я поехал в Москву и для того, чтобы достичь чего-нибудь, поступил... лакеем к известному московскому писателю. Три месяца 17 дней был я слугой, и когда заикнулся своему господину о моей работе, когда попросил его просмотреть мой небольшой рассказ, то он измерил меня таким презрительным взглядом, что — клянусь вам честью — у меня выступили, невольно выступили, слезы от полученной обиды»[21].

Сотни столь же горестных писем доводилось читать Короленко. Он вмешивался в трудные судьбы, он деятельно пытался помочь. Хлопотал о печатании, о высылке гонорара, посылал нередко собственные деньги (хотя заработок его был невелик, а семья большая), редактировал, наставлял, обучал. В книге А. Дермана «Писатели из народа и В. Г. Короленко» подробно освещена эта сторона общественной деятельности Короленко, как бы единственного члена несуществовавшего «Общества для помощи писателям-самоучкам». В той же книге собраны и конкретные его указания авторам.

«...Меня особенно удивила простота и ясность речи В[ладимира] Г[алактионовича]»[22], — говорил Горький, вспоминая через тридцать лет тот критический разбор, какому подверг Короленко «Песнь старого дуба». Сейчас, когда опубликованы сотни писем Короленко начинающим авторам, продолжает поражать простота и ясность его требований и удивительное соединение участливости, доброты с непреклонностью. На обучение молодых писателей Короленко тратил время щедро, не гнушаясь самой черной работы: так, кроме писем, объясняющих погрешности замысла, построения, языка, сохранилось письмо,

в котором он объяснял одному неискушенному автору, как надлежит расставлять в диалоге знаки препинания.

«Когда говорят два или несколько лиц,—пишет Короленко,—то слова каждого лица начинаются с новой строки, перед которой ставится знак—(тире). Например:

— Здравствуйте,—весело сказал Федор Иванович.— Куда Вы идете?

— Здравствуйте,—ответил Иван Федорович,— я иду домой»[23].

Участливость Короленко превратила его в наставника начинающих, в постоянного ходатая за них перед редакциями газет и журналов. «Я очень одинок и плохо понимаю жизнь,—писал ему молодой Горький,—вы же так добры ко мне »[24]. И в другом письме: «Я так рад, что вы за мной посматриваете и не отказываетесь так хорошо и просто указать мне на мои ошибки»[25]. За многими и многими благородно «посматривал» В. Короленко. В своей редакторской деятельности, как не раз уже отмечалось исследователями, Короленко—несомненный предшественник Горького: известно, что, сделавшись знаменитым писателем, Горький чуть ли не половину рабочего времени тоже тратил на чтение чужих рукописей и переписку с авторами. Как и учитель его, Короленко, указания авторам он делал простые и ясные; окончив разбор, расспрашивал о нуждах автора, о его бедах, желаниях и с доброй властностью вмешивался в человеческие судьбы: одному посылал деньги на лечение, другому—книги, третьего уговаривал приехать в Италию, четвертого убеждал непременно заняться такой-то темой. И хотя идейные устремления обоих писателей-редакторов были различны (Короленко работал в журнале народников, им владели многие народнические иллюзии, которые сказывались на его собственном творчестве и на редакторской деятельности, а Горький, как известно, стал собирателем сил молодой советской литературы, наставником писателей, выдвинутых революцией пролетариата), обоих редакторов роднило между собой глубокое уважение к таланту, умение находить таланты в самой гуще народа и, найдя, воздействовать на них и служить им. «Дело в том, что я—заядлый литератор...—объяснял Горький в 1910 году,—чуть только увижу трепет нового таланта—так мне и захочется ковром лечь под ноги ему, дабы легко и без лишней траты сил шел он к своей высоте»[26].

Неисчислимо сделанное обоими писателями для того, чтобы тот, в ком теплится дарование, мог беспрепятственно идти «к своей высоте». Но, кроме самоотверженной щедрости, кроме умения находить талант и радоваться ему, объединяла Горького и Короленко в их редакторской работе еще одна черта — беспощадность, непреклонность требований. В тех случаях, когда рукопись представлялась им дурной, а человек—неталантливым, оба писателя-редактора считали своей обязанностью не скрывать своего мнения, а говорить автору резкую и точную правду.

«Знаете что?—писал Горький в 1905 году одному начинающему.—Бросьте-ка писать. Это не Ваше дело, как видно. Вы совершенно лишены способности изображать людей живыми, а это — главное». И заканчивал письмо так: «Литература — большое и важное дело, она строится на правде, и во всем, что касается ее, требует правды!»[27] «Книжку решительно не советую выпускать,—писал он другому,—если Вы не хотите, чтобы над Вами глумились, чтобы читатель забраковал Вас». И это письмо кончается, как рефреном, тем же утверждением: «Простите за резкость — правда всегда невкусна, но она всегда необходима, а в литературе—тем более, ибо литература есть область правды»[28]. Побуждала Горького к прямоте и резкости его преданность литературе, чувство ответственности за силу, за качество ее.

Высоко было развито это чувство и в Короленко. «...Как ни тяжело порой разбивать такие пламенные надежды,—писал он,—я всегда говорю правду резко и прямо. Считаю очень вредным поддерживать надежды, которым... не суждено сбыться: человек теряет интерес ко всякой другой работе, а за интересом теряется и способность. И жизнь испорчена»[29]. Когда после дружеского совета оставить литературные занятия, перестать писать автор все-таки прислал Короленко новую рукопись, Короленко пометил в своей редакторской книге: «Я виноват: дал в первый раз недостаточно жесткий отзыв»[30]. Трезвость взгляда он поставлял себе в обязанность. «Вообще я считаю своей обязанностью предостеречь Вас,—писал он одному настойчивому автору,—что на литературные попытки Вы тратите Ваше время и силы непроизводительно. В жизни есть много дела и помимо литературы, но всякое дело требует труда, внимания и изучения. Литература — не менее, а более других занятий

требует того же, и, кроме того, она требует еще специальных дарований...»[31] «Писать ли Вам дальше,—не знаю,— отвечал он другому.—Т а к писать, по-моему, не стоит»[32]. И еще более энергично третьему: «Многоуважаемый Федор Иванович! Рукопись Вашу я прочел и должен Вам откровенно сказать, что она никуда не годится. Вам лучше это занятие бросить и не тратить напрасно свое время и силы на такое дело, которое не по Вас»[33].

В письмах Короленко к начинающим литераторам часто встречается понятие «специальное дарование», «природная способность». Людей «из народа» он стремился поддержать, одобрить, обучить, выдвинуть, дать им возможность стать на ноги и в то же время категорически утверждал, что людям бесталанным, кто бы они ни были, в литературе делать нечего, что одно лишь происхождение автора «из народа» не дает ему права печататься. Никаких «скидок на биографию» Короленко не допускал. Когда один из наивных его корреспондентов предложил завести в журналах особые отделы, чтобы печатать там произведения авторов «из народа», не имевших возможности, ввиду социальной несправедливости, получить образование, Короленко ответил ему: «М[илостивый] г[осударь]! Вы спрашиваете: правы ли вы или неправы. И если не правы, то почему? В чем правы? Если речь идет о несправедливости такого строя, при котором на долю одних (немногих) приходится и богатство, и образование, а другие живут в бедности и не могут развить природных дарований,—то, конечно, Вы правы. Да, такой порядок несправедлив. Но когда Вы думаете, что это может и должна исправить печать, открыв особые отделы для печатания хотя бы и слабых произведений, принадлежащих «писателям из народа», то совершенно неправы. Этим путем ничего исправить невозможно. Плохие произведения от этого хорошими не станут, а авторы, стремясь к недостижимому, только будут себе портить жизнь. Литература не может признавать другого критерия, кроме с в о е г о...»[34]

«Я хотел только сказать Вам еще раз,—объяснял он в другом письме,—что в деле литературы, в вопросе о напечатании или ненапечатании того или другого произведения, играет роль е д и н с т в е н н о только оценка его достоинства. Кто автор—это все равно, каковы бы ни были его личные обстоятельства, с каким бы трудом ни

далось ему то, чего он достиг, — все это не может иметь никакого значения в вопросе о напечатании произведения»[35].

В другом письме, перечислив трафаретные, избитые фразы, которыми изобиловали рукописи начинающих, Короленко высказал свою основную мысль еще яснее: «Ошибки эти легко поправимы, но непоправимы шаблонность, однообразие, отсутствие таланта, за который авторы принимают свое молодое одушевление... В старину часто употребляли выражение: respublica litterarum. Тут нет сословий, для всех нужен один ценз — талант. ...Нельзя печатать... плохие стихи только потому, что автор «из народа»[36].

И когда один автор, объясняя свои неудачи отсутствием покровительства, стал просить о покровительстве, ссылаясь на то, что вот вошел же, мол, Горький в большую литературу благодаря помощи Владимира Галактионовича, Короленко сурово ответил: «Если предметы с а м и не теснятся в воображении и не ищут в нем своих образов — значит, Вы не художник, и никто Вам этого не продиктует»[37]. «Ошибочно думать, что кто-нибудь мог «сделать» писателя Горького. Он пришел ко мне с готовой рукописью. Первая была не вполне удачна, но видна была своеобразная сила. В следующих она развертывалась. Ко мне приносили сотни, вернее тысячи рукописей, но много Горьких из них, несмотря на мои указания, — не произошло»[38]. «Многие считают, что благодаря моему покровительству Горький стал писателем. Это басня. Он стал писателем благодаря большому таланту»[39].

В этих строках примечательна не только редакторская скромность Короленко, но и то великое значение, которое он, неутомимый редактор, придавал самобытности, таланту, то есть элементам, от редактора совсем не зависящим. «Нужен один ценз — талант...»

3

«Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень», — говорил В. И. Ленин в известной беседе с Кларой Цеткин в 1920 году. «...Мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры...»[40]

Не понижать требования к литературе надо было, чтобы легче было пробиваться самоучкам, а совершить социальную революцию, чтобы образование, а вместе с ним и возможность развивать свой талант сделались достоянием всех. После Октябрьской революции слово «самоучка» утратило смысл: каждому ребенку и каждому взрослому государство, в той или другой форме, дает возможность учиться. Мальчик Алеша Пешков, у которого хозяева отняли свечи и который сквозь оконное стекло пытался стенкой кастрюли поймать зыбкий свет месяца, в нашей стране отошел в историю: чтобы читать книги, Алешам незачем ловить потихоньку свет луны, все Алеши давно сидят за партами. И судьба того начинающего, который сообщал Короленко, что он три месяца служил в лакеях у видного московского писателя, желая получить литературный совет, тоже не могла бы теперь повториться. Если внук его чувствует склонность к литературе, он, наверное, посещает в своем городе занятия литературного объединения. Одаренные люди получили возможность учиться тому, к чему влечет их призвание, в частности труду литератора.

Однако как бы ни было полезно начинающему слово опытного мастера, руководящего семинаром в специальном литературном вузе или объединением при заводе, слово литератора, сидящего за редакторским столом, имеет для него особый вес и смысл: ведь это редактор открывает книге дорогу к читателю. «Быть или не быть», прозвучит ли обращенный к людям новый голос, или никто так и не услышит его — решается в редакции. Ведь это редактор производит первоначальный отбор в потоке рукописей, ежедневно заливающем редакции. Ведь это он выбирает среди произведений маститого писателя те, которые в первую очередь подлежат переизданию. Ведь это он предъявляет к принятой рукописи определенные идейные и художественные требования, он снаряжает книгу в великое плавание — в читательский океан. От степени его политической и литературной образованности, от широты его кругозора, от богатства его жизненного опыта, от того, дурной или хороший у него вкус, развито ли критическое чутье и чутье к особенностям стиля, от того, наконец, стремится ли он подогнать каждую рукопись под некий общий ранжир или открыть дорогу «своеобразной силе», чтобы легче было таланту идти

«к своей высоте», от его доброжелательности и смелости, от его умения бороться за новую, открытую им силу, еще, быть может, неприметную другим,— от всех этих качеств редактора и редакционного коллектива в большой степени зависит качество получаемых читателем книг. А также и качество воспитания, получаемого не только читателем, но и писателем. Ведь каждая редакция своей повседневной работой над рукописями, своим общением с авторами в большой степени формирует писательскую индивидуальность. Каждая редакция — своего рода литературно-педагогический коллектив, воздействующий своими идейно-художественными воззрениями не только на тех, для кого пишутся книги, но и на тех, кто их пишет. «Редактор,— указывал Горький в 1928 году,— это человек, который в известной мере учит писателя, воспитывает его, как воспитывал Салтыков-Щедрин Сергея Атаву-Терпигорева, как помогал встать на ноги Осиповичу-Новодворскому и целому ряду других писателей. Так же отлично воспитывали молодежь В. Г. Короленко и А. Горнфельд, делали эту работу Викт. Острогорский, А. Богданович, Викт. Миролюбов»[41].

Постараемся же вдуматься в горьковскую мысль, осознать, что означает хорошо «делать эту работу». Горький перечислил редакторов прошлого — ну, а в наше время и в наших условиях?

Понадобилась целая жизнь такого деятеля сцены, как К. С. Станиславский, чтобы ответить на подобный вопрос, назревший в театральном искусстве. Работа редактора далеко не во всем аналогична работе режиссера, но уж, во всяком случае, не менее сложна и ответственна. Чтобы обобщить опыт мастеров литературы, занимавшихся редакторской деятельностью,— опыт Пушкина, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Короленко, Горького, чтобы учесть опыт, накопленный нашими книжными издательствами и редколлегиями журналов, и на его основе создать систему редакторского искусства — стройную, жизнеспособную, ясную, убедительную, подобную той, которая разработана в книгах, многочисленных статьях и речах великого преобразователя театра,— потребуется и в этой области свой Станиславский. Не сомневаюсь, что система эта будет когда-нибудь создана, что редакторское искусство получит прочную основу,

какую получило благодаря Станиславскому искусство режиссера и актера, благодаря А. С. Макаренко — искусство педагога, благодаря усилиям советской переводческой школы — переводческое искусство. Но для того, чтобы приблизить день, когда будет создана эта система, необходимо уже сейчас копить и обозревать материал, выносить на общественное обсуждение проблемы редакторского мастерства, вдумываться в приемы работы выдающихся редакторов прошлого и настоящего, делать попытки хотя бы самых первоначальных обобщений.

ГЛАВА ВТОРАЯ

„Не верю!"

Поиски людей со «специальными способностями», людей, литературно одаренных, — одна из непреложных забот редактора. В измятом почтовом пакете, под штемпелем безвестного почтового отделения, всегда может таиться рукопись нового талантливого автора. Хорошо, если это талант окрепший, зрелый, сразу захватывающий глубиной мыслей, страстностью чувств, самобытностью. Такой талант сам заявит о себе, сам потребует к себе внимания. Но как не проглядеть «своеобразную силу», скрытую первоначально под неумением, робостью, порою претензией, порою малограмотностью? Как обнаружить ее в ворохе графоманских упражнений и спекулянтских схем, как вовремя подать новооткрытому таланту руку, чтобы легче было ему идти «к своей высоте»?

«Уважайте свой талант, друзья,— говорил К. Федин, обращаясь к молодым литераторам.— Но уважайте также

всякий талант, где бы он ни вспыхнул, из какой бы глубины ни засветился, откуда бы ни замерцал своим первым, несмелым огоньком»[1].

Как же быть редактору, читающему сотни рукописей, что же делать, чтобы не проглядеть этот «огонек»?

Признаков таланта много, но перечислять их нет смысла: всякий раз они предстают в новом сочетании, в новом обличии, которое учесть наперед невозможно. «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», — говорил Маяковский. «Незнаемое» не подлежит предварительному учету. Но есть один признак, безусловно присущий дарованию и постоянно подчеркиваемый большими художниками в их беседах, письмах и статьях о литературе. Признак безошибочный — ощущение правдивости рассказа, охватывающее читателя, ощущение естественности происходящего. Читатель должен внутренне ахнуть: «Ну, да, конечно, так, именно так. Удивительно, как до сих пор этого никто — и я сам — не заметил!» «В художественных вещах надо, — говорил Лев Толстой, — чтобы было естественно, правдиво...»[3]

Естественность, правдивость требуется даже от таких, казалось бы, «противоестественных» произведений, каковы произведения фантастические. Фантастика — не произвол автора, не нелепость, не бред. Когда мы читаем новеллы Эдгара По, романы Уэллса, фантастические повести Гоголя или Гофмана, нас не покидает ощущение закономерности, обусловленности происходящего. Полет в фантастику совершает художник с трамплина реальной действительности. Сколько в фантастических повестях Гоголя — хотя бы в невероятнейшем «Носе» — обыденного, бытового, зорко наблюденного! «Ослепительное солнце воображения, — говорит К. Паустовский, — загорается только от прикосновения к земле. Оно не может гореть в пустоте. В ней оно гаснет»[3]. «...Есть очень хорошее правило, ограничивающее «выдумку», — писал Горький. — «Солги, но — так, чтоб я тебе поверил»[4].

Как естественно, психологически правдиво и точно, с каким изобилием подробностей обыденной жизни развиваются самые, казалось бы, невероятные события в волшебной сказке. Они невероятны, но так естественно вырастают из быта, что им веришь. «Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила, — писал Достоевский. — Фантасти-

ческое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны п о ч т и поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую Даму» — верх искусства фантастического»[5].

«Истинно художественное произведение всегда поражает читателя своею истиною, естественностию, верностию, действительностию, до того, что, читая его, вы бессознательно, но глубоко убеждены, что всё, рассказываемое или представляемое в нем, происходило именно так и совершиться иначе никак не могло...» — писал Белинский. «В искусстве всё, не верное действительности, есть ложь и обличает не талант, а бездарность»[6].

Не умея создавать ощущение безусловной правдивости изображаемого, писатель не добьется и той высокой правды искусства, Правды с большой буквы, которой служили и служат передовые художники мира, воплощающие в своем творчестве лучшие надежды народа. «Можно лгать в любви, — говорил Чехов, — в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господа бога, — были и такие случаи, — но в искусстве обмануть нельзя»[7]. Нельзя, то есть не удастся. Жизненный опыт читателя неизбежно придет в противоречие с читаемым и неминуемо разоблачит ложь. «От слияния, совпадения опыта литератора с опытом читателя, — писал Горький, — и получается художественная правда — та особенная убедительность словесного искусства, которой и объясняется сила влияния литературы на людей»[8]. «Рассказ Ваш — плох, — писал он одному молодому писателю, — но хорошо, что Вы сами чувствуете это; а хорошо это потому, что говорит о наличии у Вас чутья художественной правды. Рассказ именно потому и плох, что художественная правда нарушена Вами»[8].

Редактор должен с особой тщательностью воспитывать в себе чуткость, слух к нарушению жизненной и вместе с ней художественной правды, ко всякой фальшивости — в описываемой обстановке, в психологии действующих лиц, в их интонации. Ведь каждое нарушение ослабляет идейный заряд — силу воздействия литературы на читателя. Известно, что на репетициях К. С. Станиславский останавливал взявшего фальшивую ноту актера гневным возгласом «Не верю!». «Я не могу спокойно вынести ни одной фальшивой ноты, — говорил К. С. Станиславский. — Если я слышу ее у самого любимого, самого близкого

мне актера, мне хочется выдернуть ее, как гнилой зуб... Я... я ненавижу...» — и в глазах его, — рассказывает писательница Любовь Гуревич, — при одном воспоминании о чем-то подобном блеснул огонь такой страстной ненависти, какой я еще никогда не видела у него»[9]. «Какое радостное, счастливое было у него лицо...—рассказывает артистка Н. Н. Литовцева, — когда актеру что-то удавалось, когда он нащупывал что-то... правдивое. Но в следующую же минуту его лицо могло сделаться суровым, иногда до жестокости: значит, он ощутил на сцене ложь»[10].

Знаменитое «Не верю!» Станиславского должно стать для редактора хранительным девизом.

Но ведь редактор читает рассказы, повести, романы, посвященные самым разным областям жизни. Не будучи специалистом во всех областях — как замечать нарушение «художественной правды»? Вот он читает повесть, где действие происходит, скажем, в шахтах, а он никогда в шахты не спускался и никогда не видел ни врубовой машины, ни отбойного молотка. И книг специальных о добыче угля никогда не читал... Однако судить о правдивости повествования и тем самым о вероятной талантливости автора он все-таки может, потому что литература — область человеко-, а не машиноведения и повести пишутся не о врубовых машинах, а о людях. Ведь улавливает же фальшивость шахтерской повести читатель, даже если он и не шахтер. Знания, и самые разнообразные, редактору необходимы (это положение доказательств не требует), но в такой же степени необходимо и чутье — «чутье художественной правды» (по терминологии Горького), которое рождается из самого главного знания—знания людей, знания жизни.

Представим себе, что на столе у редактора, заведующего отделом прозы одного из толстых журналов, лежит несколько рассказов еще никому неизвестных авторов. Их отобрал секретарь из очередной редакционной почты. Редактор хочет выбрать что-нибудь для печати. Постараемся составить себе о них представление вместе с редактором и в то же время проверить: нет ли среди рукописей такой, в которой с несомненностью проявились бы «специальные способности», литературная одаренность автора?

Вот первый рассказ. В нем речь идет о Григории, молодом комбайнере. Григорий влюблен в Зою, красивую,

работящую девушку из того же колхоза. А ее не поймешь: замечает ли она, любит ли? И вот однажды, увидев Зою у полевого стана вместе с другими девушками, парень решил объясниться начистоту:

Эх, думаю, будь что будет! Потихоньку подсел к ней, шепнул:
— Зоя, нужно с тобой поговорить...

Девушка вместо ответа спела какую-то шутливую песенку. Он поднялся и пошел прочь. Не сделал и десяти шагов — она догнала его.

— Ну, что ты хотел сказать, Гриша?

Не помню, о чем я тогда начал говорить: кажется, о падающих звездах. Зоя удивленно посмотрела на меня:

— Ты звал поговорить о звездах?!

Тут я совсем смешался, а она все глядит с недоумением.

— Будем друзьями!— выпалил я наконец.

— Мы же и так не враги!— улыбнулась Зоя.

— Не просто так, а... А по-другому... Очень близкими друзьями... Вечными друзьями, Зоя.

— Вечные друзья, вечные друзья,— повторила Зоя, опустив глаза.— Странный ты, Григорий. Мы же и так очень хорошие друзья.

В растерянности начал я мять в ладонях пшеничные колосья, что стояли, покачиваясь, рядом.

— Чем же колосья виноваты?— засмеялась Зоя.

Тут я решился наконец.

— Оба мы работящие. Трудодней у нас много. Эх, Зоя,— говорю в отчаянии.— Как жили бы мы! Я же тебя люблю!

И замер: что-то она скажет? Но только она ни капельки не смутилась.

— Успокойся,— сказала,— Григорий. Давай поговорим о другом... Хороша ли, плоха ли, а все же я секретарь комсомольской организации. И тебе, комсомольцу, дается важное поручение. Ты убрал уже сто шестьдесят гектаров. Это, конечно, очень хорошо! А рядом с тобой Яков никак не может дотянуть до ста пятидесяти. Надо бы ему помочь! Ты подумай об этом, а завтра скажешь. Ладно?

Не хочется читать дальше. «Не верю!— должен сказать редактор.—Не верю, что в ответ на объяснение в любви Зоя дает Григорию комсомольское поручение. Любит она его или нет, а в такую минуту она ответит иначе. Другие найдутся у нее слова, по-другому зазвучит голос. А это все выдумки. Не верю!»

Перед нами второй рассказ. Героиня — бурятская девушка, Бальжит, пасет в горах овец. Впервые отправилась она вместе с дедом на зимние пастбища. И вот однажды началась снежная буря. Дед заболел. Бальжит сама загнала овец в теплый двор и сама съездила за сеном к реке.

Веселая и возбужденная вбежала она в избу, сбросила с плеч платок и шубу и посмотрела на кровать, ожидая обычной похвалы деда.

Но на этот раз дед молчал, и Бальжит, обеспокоенная, подошла ближе.

— Тебе плохо, дедушка? — сказала она тихо и приоткрыла одеяло.

Дед застывшими глазами смотрел в потолок.

— Дедушка-а-а, — крикнула испуганно Бальжит и схватила его руку.

Рука безжизненно повисла с кровати.

На минуту сердце Бальжит сжалось от страха. Хотелось закричать, заплакать, побежать в улус, но... в сознании промелькнула мысль:

«Дед мертв, и ему уже ничем не помочь, а ее уход с зимовья может принести артели непоправимый вред. Сегодня овцы начинают ягниться. На улице метель, и, пока она дойдет до улуса, много ягнят может погибнуть, да и дойдет ли она в такую непогодь до улуса? Нет, ей нельзя уйти отсюда».

Бальжит подошла к деду, прикрыла его лицо одеялом и включила радиоприемник.

«Не верю!» — должен сказать редактор. — Неужели, стоя над мертвым телом, Бальжит рассуждает так холодно и так логично?»

Бальжит решилась на подвиг — остаться и спасти ягнят, а подвиги совершаются в состоянии душевного подъема, а не под диктовку сухого, рационалистического рассуждения... И неужели в такую страшную минуту ее мог утешить радиоприемник?.. Автор не слышит, каким кощунством звучит последняя фраза: «Бальжит подошла к деду, прикрыла его лицо одеялом и включила радиоприемник». Одной рукой прикрыла лицо мертвому, другой — включила радио! И читатель должен верить глубине ее горя, интересоваться ее дальнейшей судьбой! Но читатель вовсе не так легковерен: почувствовав фальшь хотя

бы в одном жесте Бальжит, он роковым образом перестает верить в самое ее существование, а заодно и в улус, и в метель, и в деда, и в его смерть. Событие совершенно реальное — героический поступок советской девушки — больше того, событие типическое потеряло под пером автора свою достоверность.

Третья рукопись на столе у редактора. И снова при чтении чуть ли не каждого абзаца хочется воскликнуть: «Не верю!»...

Жена ушедшего в море моряка, Екатерина Николаевна, прислушиваясь к грохоту бури, беседует со своей сослуживицей, тетей Ниной. Разговор развивается совершенно противоестественно: собеседницы почему-то сообщают друг другу то, что им обеим, несомненно, и без разговора известно. Они явно не друг с другом разговаривают — как они разговаривали бы в действительности, — а сообщают сведения читателю и слушающей их девочке Дусе; они, так сказать, «работают на публику».

— Я так волнуюсь, дорогая Ниночка,— говорила мама.— В открытом море шторм, кажется, уже все рыбаки вернулись, а он там. Это ужасно!

— Успокойтесь, Екатерина Николаевна...— ответила тетя Нина. — Ваш Игорь Владимирович опытный, смелый капитан. Он дал обязательство ловить рыбу в любую погоду. А слово у него твердое. Вы и сами знаете, к его судну прикреплен кунгас. Только накануне он взял в море у сейнера двести шестьдесят центнеров рыбы. Это же целая гора! Вот Игорь Владимирович и не захотел порожняком возвращаться.

«Вы и сами знаете...» В том-то и дело, что Екатерина Николаевна наверняка и безо всякой тети Нининой подсказки знает и про кунгас, и про обязательство, и про 260 центнеров рыбы. Это не разговор, а сплошное притворство: не станет тетя Нина сообщать Екатерине Николаевне известные той цифровые данные, да еще в такую тяжелую для ее подруги минуту. Тут впору подбодрить человека искренним участием, а в словах тети Нины, хотя она и начинает свою речь восклицанием «успокойтесь», больше холодного треска, чем сочувствия... Проходит еще два-три абзаца, и Екатерина Николаевна начинает в свою очередь рассказывать тете Нине то, что подруге и сотруднице и без того безусловно известно.

— Скумбрию в масле мы хорошо освоили,—говорила мама.— Консервы в томатном соусе тоже очень удачны. Теперь нам надо изготовить наши приморские шпроты. И чтобы по вкусу не уступали настоящим.

Такими сообщениями угощают друг друга женщины, прислушиваясь к шуму волн, не зная, вернется живым или нет борющийся со шквалом моряк!

У нас часто говорят: «Замысел был интересен и правдив, но у автора не хватило мастерства». Иногда это утверждение справедливо, чаще — нет. В приведенных случаях редактора должно насторожить не отсутствие мастерства (о котором тут, само собою, и речи нет!), а отсутствие сердечности. Не мастерства не хватило у молодых литераторов, а той душевной зоркости, которую рождает сердечная заинтересованность в судьбе героя. Равнодушие рождает вялые, тусклые общие места; пронзающей сердце детали оно породить не может. В одном из рассказов Бориса Житкова, опубликованном уже после смерти писателя, есть такая деталь: умерла девочка; мать обмывает тело, прежде чем положить ребенка в гроб, и, намыливая волосы, боится попасть мылом в глаза: ведь мыло щиплет... В одной этой детали — вся сила материнского горя, нежность, неверие в смерть. Дочка для нее живая.

«Она пробовала пальцем, когда я разбавлял воду, она осторожно мылила волосы, чтоб не попало в глаза, и как бережно держала в руке затылок»[11].

Человек, равнодушный к материнскому горю, не увидел бы этого и не полоснул бы этой подробностью по сердцу читателя. У тревоги, у любви зоркие очи, равнодушие — близоруко... Во всех трех приведенных рассказах ни одной детали, которая могла бы задеть за живое, всё приблизительно, общо: и труд людей, и их чувствования. Оттого и ощущения достоверности («убедительности словесного искусства», по терминологии Горького, «художественной правды») при чтении не возникает, словно перед нами не подлинная жизнь, а какая-то тень от тени ее, седьмая вода на киселе. А ведь «где жизнь, там и поэзия»[12], говорил Белинский.

Четвертая рукопись на столе у редактора. Пахнёт ли хоть отсюда жизнью — а вместе с ней поэзией — и талантом?

Новая повесть посвящена временам, предшествовавшим революции 1905 года. Автор ведет повествование от имени деревенского мальчика. Деревушка глухая; отец — жестокий, пьяный, задавленный нуждой человек; мать — измученная, безответная женщина. В несчастной семье, среди людей озлобленных, обезображенных угнетением, темнотою, голодом, растет ребенок. Представлена только первая часть: детство. В повести должно быть три части; тема ее — пробуждение и мужание души, встреча юноши с подпольщиками-большевиками и выход его на широкую дорогу революционной борьбы. Написана повесть короткими главками в полстраницы, а то и в один-два абзаца каждая.

Вот одна из них под странным названием: «Думай!»

На рассвете, когда еще было темно, я сквозь сон услышал: «Спишь, лежебок! Спишь, мямля! Вставай!»

Я вскочил, быстро оделся и выбежал во двор. Сначала замесил корове, потом взял метлу и стал в полутьме подметать двор; натаскал в колоду воды для лошади, вычистил хлев и подошел к отцу, который возился около саней.

Сани были повернуты на бок; за передний копыл, в верхней части саней, была продета веревка, завязанная петлей, и в эту петлю вставлена оглобля. За концы веревки изо всей силы тянул отец. Не глядя на меня, он закричал: «Думай! Думай!»

Я растерялся и не знал, что мне делать, а отец заорал еще пуще. Наконец мне в глаза бросился лежавший среди двора топор. Я схватил его и стал колотить обухом по затянутой петле, но, видимо, я колотил не так, как хотелось отцу, он бросил держать концы веревки и толкнул меня одной рукой. Я отлетел от него в сторону и упал, а он взял один конец в зубы, другой — в руку и стал затягивать петлю, а обухом топора, который держал в свободной руке, стал колотить по узлу петли, чтобы она туже затянулась.

Когда с починкой саней было покончено, отец придвинул сани к навозной куче, взял вилы и стал кидать навоз в сани, быстро, сильно, как машина. Я хотел ему помочь, взял другие вилы, черен которых был выше моих плеч, и стал поддевать из кучи навоз, но дело шло плохо, навоз смерзся, и я не мог отковырнуть его, а если и отковыривал, то не мог поднять смерзшуюся тяжелую глыбу.

Отец зарычал на меня, толкнул еще раз кулаком в спину, и я ткнулся лицом в навоз. Поднявшись, я взял большие салазки с веревкой и поехал на гумно за оплавками для овец.

Когда я приехал на гумно, то стал в уголок между копной оплавок и ометом соломы. Вокруг никого не было, и я дал волю подступившим слезам.

Поднималась метель, в воздухе перед моими глазами метались по ветру снежные хлопья, покрывавшие холодной белой шалью гумна, крыши, сады, огороды и дорогу, идущую от дома. Дорога скоро исчезла под мертвым покровом — исчезла вместе с ниточками желтой соломы.

Стонала и выла разыгравшаяся пурга, выл и я вместе с ней, сотрясаясь от рыданий.

Низкое небо было затянуто мутно-серым пологом, и не было видно вдали горизонта.

Трудно определить, почему ощущение безусловной правдивости, уверенность в том, что все было именно так — *так* мальчик убирал двор, *так* отец толкнул его, *так* он упал, *так* он стоял потом «между копной оплавок и ометом соломы», стоял и плакал вместе с вьюгой, — охватывает читателя сразу, с первых же строк? Переходя от тех рукописей к этой, чувство испытываешь такое, словно из царства приблизительности мгновенно переселяешься в царство точности, от словесной какофонии—к слову в строю. Редактор может быть человеком молодым, знающим быт дореволюционной деревни лишь по книгам; он может быть и человеком городским, вовсе не знающим, так ли затягивали петлю на оглоблях и что такое оплавки... Но почему-то, читая, он верит каждому движению мальчика, неумело ковыряющего навоз, каждому движению отца, затягивающего петлю на оглобле, верит в такой степени, в какой только что не верил Бальжит, включающей радиоприемник, и беседе тети Нины с Екатериной Николаевной.

Откуда это ощущение правды? Создается ли оно точностью, конкретностью изображения? «...Он взял один конец [веревки] в зубы, другой — в руку и стал затягивать петлю, а *обухом топора...стал колотить по узлу петли*, чтобы она туже затянулась»; «Дорога скоро исчезла под мертвым покровом—исчезла *вместе с ниточками желтой соломы*»...

В чем сила, прелесть отрывка? Создается ли она предметностью изображения? Вот этими ниточками желтой соломы? Да, конечно. Однако не только ею. Если бы отрывок был силен точностью только предметной, он имел бы

всего лишь этнографическую, а не художественную ценность. Он не волновал бы, не трогал. Но тут достоверность подробностей труда и быта проложила дорогу достоверности психологической, а ритм подтвердил эту достоверность. Все дело в том, что под зорко увиденными чертами быта бьется столь же отчетливо расслышанная нота горечи, сдержанное рыдание мальчика, которое вырывается наружу в конце. Сначала оно почти не слышно, оно таится где-то под текстом, а к концу становится звучным, вырываясь из-под текста наружу. «Стонала и выла разыгравшаяся пурга, выл и я вместе с ней...»

«Нужно рисовать людей и события,— говорил Короленко,—а чувство должно рождаться у читателя само, из этих описаний»[13]. Автор с большою зоркостью описал мелкие события этого утра, с большим количеством вещных, конкретных подробностей, сделавших достоверным и «чувство»— ту горькую злобу, с какой растоптанный нуждой человек топчет другого, срывает свое горе на беззащитном и ни в чем не повинном ребенке.

Можно ли на основе одного отрывка утверждать, что повесть непременно удастся автору, что она окажется читателю нужной, что ее необходимо печатать? Нет, нельзя. Конечно, нельзя. Ведь автор представил пока что всего только описание детства своего героя. Рядом с этой маленькой главой — о сыне и отце — там есть еще главы о деде: как дедушка чинит кадки, как дружит с мерином Яшкой; есть глава и о том, как «сам земский начальник» нагрянул в село с приставом и казаками для выколачивания недоимок и податей — и вот, под вопли, крики и ругань толпы, «вдоль села потянулись подводы, нагруженные холстами, самоварами, мешками с хлебом, свиньями». Казаки гнали овец, телят, коров, вели в поводу лошадей. «Дедушка сидел на бугре снега в проулке и смотрел вслед подводам и нашим овцам. Из глаз его капали слезы, стекавшие по морщинам лица́ на сверкающий на солнце снег». И лес, синей тучей темнеющий на краю ясного, весеннего неба; и молоток, которым дед осаживает обруч на кадке; и страшный день сбора недоимки; и день смерти деда—первой смерти, которую видит мальчик,— описаны с той же точностью и силой, с какой в приведенной главке изображены отношения сына с отцом и их работа. Но, несмотря на добротность всех описаний, можно ли быть уверенным, что

с такой же силой, искренностью, точностью изобразит автор и самое главное в задуманной повести — рост сознания мальчика, путь юноши вместе с бедняками села к революции? Будут ли с такой же степенью характерности нарисованы герои революции, с какой изображены отец, дед, стражник? И деятельность организаторов, поднимающих крестьян на борьбу, окажется ли столь же наглядной, столь же убедительной, изображенной столь же конкретно и правдиво, как повседневная работа крестьян во дворе, в избе, в поле? Хватит ли, наконец, у автора исторических познаний, способности к обобщению, чтобы правдиво — не с бытовой точки зрения только, а с точки зрения современной исторической науки — изобразить крестьянские восстания в России накануне 1905 года? Или ему — на протяжении всей повести — удадутся только черты затхлого дореволюционного крестьянского быта?

Редактор не колдун, не провидец; на основании одного отрывка и даже десяти подобных ответить на эти вопросы он не может. Но даже по одной странице повести видно, что автор потому столь силен в выборе конкретных деталей, что сердцем пережил описанное; видно, что он владеет «убедительностью словесного искусства», то есть способностью вызывать в читателе ощущение достоверности рассказа, а стало быть, и упускать этого автора из виду, как человека литературно одаренного, не следует. Долг редактора — познакомиться с ним, с его рукописями, попытаться определить объем его душевного опыта, широту умственного кругозора, попытаться понять, чего ему не хватает — опыта ли, знаний ли, вкуса? и как и чем в данном случае можно восполнить недостаточность? каких поленьев подкинуть в начинающий разгораться костер? какую подкормку добавить этому молодому растению?

«...В общественно-научную и литературно-техническую обработку, — говорил А. В. Луначарский, — надо брать только людей несомненно одаренных... В нашем великом, пробужденном революцией народе таятся огромные силы, как часто повторял это Ленин; найдутся, конечно, и на художественную функцию настоящие дарования в достаточном количестве»[14].

«Надо отбирать тех, кто действительно способен к литературному творчеству, и затем работать над ними,

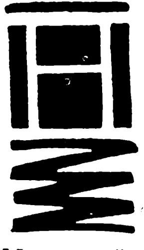
помогать им приобрести достаточное вооружение для своей дальнейшей деятельности»[14].

В этом отборе людей, «способных к литературному творчеству», большая роль принадлежит редактору.

Не меньшая принадлежит ему и на следующем этапе: в «вооружении» «способных» для дальнейшей литературной деятельности. Вооружении идейном, литературном, техническом.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Расфасованные СЛОВА



а столе у редактора повесть о советских студентах. Она сдана в издательство по договору. Автор — писатель одаренный и с опытом: за плечами у него уже несколько книг.

Время действия в повести — наши дни. Место действия — Москва, студенческое общежитие одного из вузов. Автор, сам в прошлом студент, рассказывает об экзаменационных сессиях и бурных комсомольских собраниях, о лыжных походах, о поездках на практику и поездках домой, об ученых спорах по поводу защиты диссертаций. Но более всего интересуют его отношения между студентами: это повесть о дружбе, товариществе, первой любви, о верности, о ссорах, примирениях, разрывах. Повесть психологическая.

В центре повествования — две влюбленные пары, чьи судьбы поначалу развиваются параллельно: Ира и Борис, Зина и Николай. Для обеих пар жизнь приготовила про-

верку чувств. Ира этой проверки не выдерживает. Из-за пустяка, из-за глупой сплетни усомнилась она в преданности и верности Бориса. Борис оскорблен ее незаслуженной подозрительностью. Недоразумение вскоре рассеивается, все идет как будто по-старому: снова влюбленные вместе готовятся к зачетам, вместе ходят в кино, однако Борис понимает, что чувство его к Ирине уже совсем не прежнее. Наступает разрыв.

По-другому складывается роман Зины и Николая: иные на их пути испытания и по-иному решается их судьба.

Предоставим слово автору:

Возвращаясь в общежитие, еще во дворе Борис встретил Сергея, товарища Николая по комнате.

— Вот что, Борис,—сказал Сергей,—только что была Зина. С Николаем приключилось нехорошее. Нелепый случай. Во время опыта обжег себе глаза. Зина потеряла голову. Тебе надо быть с нею.

...Дежурная в белом халате провела Бориса на третий этаж. Узкий, длинный коридор тянулся, казалось, без конца.

На подоконниках теснились вазоны с цветами.

Борис прошел через весь коридор, он был почти пуст, только в конце его у крайнего окна сбилось в кучку несколько фигур в белых халатах. Только сейчас Борис ощутил, что в отделении необычайно тихо.

Среди белых фигур у окна Борис сразу отличил Зину и быстро подошел к ней. Девушка стояла, облокотившись локтями о подоконник. Плечи ее вздрагивали от сдерживаемых рыданий.

Борис подошел к ней, пожал ей руку. Девушка слабо кивнула в ответ. Лицо ее было без кровинки. Выражение безнадежной тоски и внутренней боли лежало в ее маленьких темных глазах.

— Где он?—тихо спросил Борис.

Движением глаз Зина показала на плотно закрытые двери, на которых была прибита дощечка с надписью «Операционная».

Борис прислонился спиной к стенке, в бессильной тоске уставясь в зловещую надпись.

Дверь легонько открылась, в просвете показался человек весь в белом, должно быть врач.

— Есть ли среди вас родные Герасимова?—спросил он, освободив от марли рот. Борис оттолкнулся от стены, хотел податься вперед, но Зина опередила его.

— Есть, — сказала она, твердо шагнув в сторону человека, стоявшего в дверях.

— Кем приходитесь больному? —спросил врач.

На минуту Зина растерялась.

— Невестой, — быстро оправилась она от смущения, — но теперь считайте женой.

Врач озабоченными глазами оглядел девушку.

— У больного серьезная операция. Могут быть всякие неожиданности. Нужна расписка для формальности.

— Хорошо. Я вам ее дам.

Она подошла к подоконнику, товарищи подали ей самописку и бумагу.

— Оставьте расписку у дежурной сестры, — бросил врач и скрылся за дверью.

Операция длилась всего двадцать минут, но для Зины и ее друзей эти двадцать минут казались вечностью.

Было тихо в ожидальной, так тихо, что слышно было, как во дворе потрескивал снег под ногами.

Пахло острыми лекарствами, сквозь разрисованные морозом двойные рамы окон скупо пробивался дневной свет.

Зина стояла у подоконника, плотно стиснув зубы. Лицо, искаженное страданием, искривилось. Казалось, вот-вот она расплачется. Борис стоял рядом и не знал, как утешить ее.

Дверь наконец открылась, из операционной вышел врач в сопровождении ассистентов и сестер. Они прошли мимо ожидающей группы студентов, скрылись в соседней комнате.

Зина не шевельнулась с места, она словно приросла к подоконнику. Последней вышла из операционной дежурная сестра, принявшая у Зины расписку. С радостным, сияющим лицом она подошла к Зине и обняла девушку.

— Не волнуйтесь, дорогая, операция прошла удачно.

— Спасибо, сестра, — сказала Зина и почувствовала, как ослабевшие ноги подгибаются под тяжестью тела. Борис быстро подхватил ее под руки. Зина уткнулась лицом в грудь Бориса и только сейчас дала волю слезам.

С волнением, держа в руках огромный сверток с одеждой Николая, Зина вошла в просторный вестибюль больницы.

— Выписывать? — спросила ее дежурная.

— Да, нам звонили из больницы.

— Значит, сюда, — сказала дежурная и повела Зину по коридору. Зина шла за дежурной ни жива ни мертва. Всю процедуру выпис-

ки больного она провела в каком-то тумане. Наконец-то! Ее любимый Николай снова здоров. Он спасен для жизни, для нее. В эту минуту ей даже в голову не приходило, что Николай вернулся к ней уже не прежним, что не будет больше того поединка за шахматной доской, из которого на институтских соревнованиях он выходил победителем, что они не будут больше вместе бегать взапуски на лыжах, играть в волейбол, смотреть новые кинокартины. Радость возвращения к жизни близкого человека заполнила все существо девушки.

Вот наконец захлопнулись за ними больничные двери. Они теперь вместе, как прежде, как всегда. На улице было людно. Прохожие с любопытством оборачивали за ними головы. Неуверенная походка высокого чернявого юноши в больших синих очках и предупредительная осторожность, с какой молодая спутница вела его под руку, невольно привлекали к ним внимание.

— Ну, вот, была невестой, стала поводырем, — грустно сказал Николай, послушно и осторожно ступая рядом с Зиной.— Ничего,— добавил он, стараясь попасть в ухо спутницы,— еще немного, освобожу тебя от этой нагрузки. Поеду в деревню, братишке уже восемь лет, привяжусь к нему, помучаю его немного, а там обвыкну. Не я первый, не я последний.

Зина слушала Николая, кусая губы. Только сейчас дошла до ее сознания непоправимость случившегося. Вдоль улицы, по которой они шли, из конца ее в конец, тянулся скверик. Было морозно, стояла еще зима, в сквере пусто.

Зина повела своего спутника к скверу. Они присели.

— Обещай больше не говорить глупостей, Николай,—сказала Зина, взяв его за руку.

— Глупо мое положение, Зина,—вздохнул Николай.— Люблю тебя, жить без тебя не представляю, но висеть на твоей шее, принести тебя в жертву?..

— Почему в жертву?— прервала его Зина.—Разве любовь эгоистична? Грош цена была бы ей, если бы она в сумерки исчезла, как тень.

— То слова, Зина,— снова вздохнул Николай,— повседневная возня с калекой наскучит, изведет тебя, не хочу быть обузой.

— Зачем обузой!— почти вскричала от боли Зина.— Кончим институт, будем вместе работать.

— Кончим? Как же я кончать буду без глаз? Ты что, ребенка утешаешь,— сказал Николай, стараясь вызвать на бледном, обострившемся лице улыбку.

— Как?

Зина на минуту растерялась. Она сама хорошенько не знала, что сделает для Николая, чем поможет ему.

— А так, как Павел Корчагин,— вдруг пришло решение.— Помнишь, как он говорил?

Обрадовавшись находке, Зина тепло приникла к локтю Николая.

— Самое дорогое у человека — это жизнь,— сказал Николай.— Она дается ему один раз...

Зина только сейчас рассмотрела Николая. Лицо его, прозрачное от худобы, было молодое и только у рта отмечено темными, глубокими, почти старческими складками.

— И прожить ее надо так, чтобы не было больно за бесцельно прожитые годы... и чтобы умирая, смог сказать...

— Ну вот, видишь, какой ты у меня умный,— горячо зашептала Зина.

— Только я не могу,— сказал Николай,— не смог бы. Не все же могут быть героями.

— Это ты не герой?.. Рассказывай,— возразила Зина.— Запомни этот день, Николай. Не пройдет и месяца, доклады будешь делать на научных конференциях. Кто-кто, а я-то тебя знаю.

— Нет, я не смогу,— слабо защищался Николай, и на его лице заиграла недоверчивая счастливая улыбка.

Однажды Борис застал Николая за каким-то странным занятием. Он вошел в комнату без стука и некоторое время молча смотрел, как Николай, склонившись над гладкой толстой бумагой, прокалывал ее.

— Вот, друг ситный, азбуку изучаем. Зина сосватала меня,— встретил Бориса Николай.

— Вчера был пробный урок... лекцию записывал в институте,—сообщил он радостно,— и, представь себе, все успел записать. Мы потом сличили с Зиной. Все было честь честью...

— Вот видишь,— только сказал Борис.

Некоторое время они молчали. В комнате, кроме них, никого не было.

— Я часто думаю, как бы человек раскрыл себя, если бы не испытание,—раздумчиво заговорил Николай.—Вот Зина, что я мог сказать о ней до этого злополучного случая? Была девушка, почти девчонка. Училась неплохо, но и не так, чтобы сказать хорошо. На экзаменах сильно волновалась. Сблизились, полюбили друг друга, но я не помню, чтобы она говорила что-нибудь яркое.

Николай встал, прошелся по комнате. Зины не было, но ее дух витал здесь. Тщательно отутюженный китель, накинутый на

плечи, как-то по-особому взбитая подушка на кровати и даже живые цветы в стакане, невесть откуда добытые в такое время,— все говорило о присутствии женщины.

— Это я сейчас так поумнел,— просветлел вдруг Николай.— Раньше не понимал, не знал по-настоящему Зину. Этот случай помог мне узнать ее.

Что делать редактору с этой главой? Следует, конечно, исправить выражение «облокотившись локтями». Надлежит также удалить неуместную рифму: «расписка» и «самописка»... Если человек шепчет что-то на ухо своей спутнице, наклоняясь к ней, то это не значит, что он старается «попасть ей в ухо». По-русски нельзя сказать: «она не шевельнулась с места» и «оборачивали за ними головы». Редактору, конечно, следует указать автору на все эти ошибки. Но разве в них, в этих ошибках, беда приведенной главы? Сильно ли выиграет она от этих исправлений? Нет, беда гораздо знаменательнее и глубже. Такими поправками ее не исправишь.

Читаешь эти страницы не без некоторого чисто внешнего интереса: ослепнет ли Николай? не поколеблется ли преданность Зины?—и в то же время с чувством какой-то странной скуки. Словно все это уже где-то читал. Не про Зину и Николая, не про слепоту, может быть, но про что-то подобное. Как-то сразу, с первой строки, понимаешь, чем это все кончится. Да что—чем кончится! Нехотя угадываешь за первой фразой вторую, точно в какой-то игре. Читаешь: «Лицо ее было без кровинки» — и сам себе подсказываешь: «Выражение безнадежной тоски... лежало в ее глазах». Читаешь: «Зина стояла у подоконника, плотно стиснув зубы», а неведомый голос диктует: «Лицо ее, искаженное страданием, искривилось». Читаешь: «Зина... почувствовала, как ослабевшие ноги подгибаются под тяжестью тела». А шпаргалка подсказывает: «Она только сейчас дала волю слезам».

Невидимая шпаргалка — это десятки и сотни подобных ситуаций, подобных душевных состояний, которые были уже описаны в литературе и притом теми же общими словами, в тех же лишенных всякого своеобразия выражениях.

«Радость заполнила все существо девушки».

«...На его лице заиграла недоверчивая счастливая улыбка».

Это не обобщение чувств, наблюдений, мыслей, а попросту общее место. Это — не Зина и Николай, не их горе и радость, а вообще девушка, вообще юноша, вообще горе и радость. «Ужасное, пагубное для театра слово — «вообще»!»[1] — говорил Станиславский. Пагубное оно не только для театра—для всякого искусства.

Автор в данном случае писал, не совершая никакой умственной и душевной работы — чисто механически, точно продавец, который быстро выдает покупателям заранее упакованные в картонные пачки, расфасованные продукты. «Лицо, искаженное страданием, искривилось» — одна пачка. «Радость заполнила все существо девушки» — другая. Дело идет легко, без запинки: покупатель протягивает чек, продавец выдает ему готовый пакет с сахаром или крупой... Автору надо изобразить волнение: «Плечи ее вздрагивали от сдерживаемых рыданий». Разумеется, сдерживаемых. В таких случаях так пишут всегда. Следующая трафаретная фраза сама тянется за предыдущей. Без запинки. «Операция длилась всего двадцать минут, но для Зины... эти двадцать минут казались вечностью». Ну, конечно же, вечностью! До чего же быстро дело идет, когда фразы расфасованы заранее.

Но наше сравнение не совсем правомерно. Покупатель возвращается из магазина не с пустыми руками. Придя домой и развернув картонный пакет, он действительно находит в нем содержимое: крупу или сахар. Читатель же отрывается от этих страниц с пустой душой. Он не получил ничего. Общие места не только общи, но и пусты, бессодержательны: им нечем обогатить читателя. И если писатель орудует заготовленными на все случаи картонными пакетами, то и люди гуляют по его повести неживые, картонные.

...Кто такая Зина, то есть какая она? Какой у нее характер, какая комната, кто ее родители? Что трогает ее в Николае, почему она так сильно привязалась к нему? «Сблизились, полюбили друг друга»— а как это произошло? Да и привязана ли Зина к нему в самом деле? Не странно ли, что за все время болезни Николая Зина ни разу не навестила его? Что до самого дня выписки она так и не знает: зрячий он или слепой? А мы не знаем, как тянулись для нее дни, пока он хворал? Продолжала ли она учиться? Подходила ли к окну его палаты? Умоляла ли нянечку передать ему записку? Спохватывалась ли со слезами:

да ведь он больше не может читать! Завидовала ли нянечке, возвращавшейся из палаты: ведь она только что наклонялась над постелью Николая, говорила с ним!

Материю песни, ее вещество
Не высосет автор из пальца.
Сам бог не сумел бы создать ничего,
Не будь у него матерьяльца [2].

Это сказал Гейне, перевел С. Маршак. И каждый художник, кто бы он ни был — поэт, артист или литератор,— другими словами и по другому поводу говорит то же самое: из ничего не создашь ничего; материала, психологического, бытового, должно быть изобилие, изобилие «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», чтобы перед читателем могло возникнуть хотя бы на минуту не картонное, а живое лицо.

«Вы не приносите с собой на сцену прошлого...— говорил Станиславский, укоряя актера, вышедшего на сцену «пустым»...— Каждый должен хорошо знать не только то, что играет на сцене, но и во всех деталях знать, чтó этому предшествовало и что за этим последовало. Без этого вы, само собой разумеется, не можете знать и того, чтò играете на сцене. Ведь это все состоит во взаимозависимости. Должна быть создана беспрерывная кинолента роли. Если ее нет, вы не можете сыграть отдельно вырванную сцену»[3].

«Мне пришлось наблюдать работу хороших актеров, игравших второстепенные роли,— рассказывает К. Паустовский.— У героя, которого играл такой актер, было всего две-три фразы на протяжении всей пьесы, но актер придирчиво расспрашивал автора не только о характере и внешности этого человека, но и об его биографии, о той среде, из которой он вышел.

Это точное знание нужно было актеру, чтобы правильно произнести свои две-три фразы.

То же самое происходит и с писателями. Запас материала должен быть гораздо больший, чем то количество его, которое понадобится для рассказа»[4].

Автор приведенной главы знакомит нас со своей героиней, сам не будучи с ней хорошенько знаком. Он не дал себе труда вообразить ее предыдущую жизнь, ее детство, юность, родителей, обстановку, быт. У него было одно намерение, и притом чисто рассудочное, не

одетое плотью жизненного материала,— доказать преданность Зины Николаю. А раз не было собственного, добытого из жизни материала, в ход пошли штампы. Но одними рассудочными намерениями живых людей в литературе не создашь. Если автор не накопил и не истратил ничего, то читатель ничего не получит.

Какие точные детали приводит в «Спутниках» Вера Панова, описывая труд хирургических сестер и хирургов! Труд, победы, изнеможение. Ее перо работает не менее точно, чем нож хирурга. Какое изобилие мыслей и чувствований — оттенков мыслей и чувствований — вложено Ю. Трифоновым в те главы повести «Студенты», где описывается душевное состояние сына, только что отправившего в больницу на тяжелую операцию мать. В долгие, одинокие ночи сын по-новому вспоминает свое детство; тревога как бы обновляет, усиливает память: он вспоминает коробчатых змеев, которые запускал с отцом, укоризненные взгляды рыболовов, которые сидели на берегу реки, куда они всей семьей ездили купаться... Дождавшись у двери конца операции, он замечает капельки пота на висках у хирурга.

...Сколько узнает читатель из тех глав «Войны и мира», в которых Толстой рассказывает, как Наташа ухаживает за своим больным женихом! Я, разумеется, не сравниваю величайшего произведения мировой литературы ни с приведенным текстом, ни с названными произведениями. Я говорю в данном случае лишь о содержательности, о познавательной силе. Сколько мы узнаем из глав Толстого! О любви, смерти, жизни. Но даже если откинуть, зачеркнуть огромный философский смысл этих глав— выкинуть размышления князя Андрея и самого автора о жизни и смерти, — даже если иметь в виду одно лишь психологическое и бытовое содержание, оно все равно огромно. Полная достоверность рассказа, бытовая и психологическая, его глубокая содержательность обусловлены, в частности, множеством конкретных подробностей. Иногда обычных, заурядных, ничем не примечательных, но всегда конкретных. Это «тихие движения пальцев» князя Андрея, которыми он «трогал отросшие усы»; это «ровный и чуждый» звук его голоса, который ужаснул княжну Марью сильнее, чем если бы князь Андрей «завизжал отчаянным криком»; это «худое и бледное лицо Наташи», которое «было более чем некрасиво, оно было страшно»;

это «шепчущая музыка», которую слышит в бреду князь Андрей, и «странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок», воздвигающееся «над лицом его, над самою серединой»; это «легкие, стремительные, как будто веселые шаги» Наташи. Веселые шаги потрясенной горем девушки! Подбором точных, индивидуализированных бытовых и психологических деталей передает Толстой ощущение покоя, испытываемого князем Андреем от одного лишь присутствия Наташи, воспроизводит стремительность, быстроту и в то же время осторожность движений, свойственную, в ощущении князя Андрея, ей одной:

«Она сидела на кресле, боком к нему, заслоняя собой от него свет свечи, и вязала чулок. (Она выучилась вязать чулки с тех пор, как раз князь Андрей сказал ей, что никто так не умеет ходить за больными, как старые няни, которые вяжут чулки, и что в вязании чулка есть что-то успокоительное.) Тонкие пальцы ее быстро перебирали изредка сталкивающиеся спицы, и задумчивый профиль ее опущенного лица был ясно виден ему. Она сделала движенье — клубок скатился с ее колен. Она вздрогнула, оглянулась на него и, заслоняя свечу рукой, осторожным, гибким и точным движением изогнулась, подняла клубок и села в прежнее положение.

Он смотрел на нее не шевелясь и видел, что ей нужно было после своего движения вздохнуть во всю грудь, но она не решалась этого сделать и осторожно переводила дыханье».

Во всех подробностях знает Наташа, а вместе с ней узнаем и мы течение болезни князя Андрея, со страхом следим мы за сменой надежды и отчаяния в душе Наташи.

«Наташа рассказала, что первое время была опасность от горячечного состояния и страдания, но у Троицы это прошло, и доктор боялся одного — Антонова огня. Но и эта опасность миновалась. Когда приехали в Ярославль, рана стала гноиться (Наташа знала все, что касалось нагноения и т. п.), и доктор говорил, что нагноение может пойти правильно. Сделалась лихорадка. Доктор говорил, что лихорадка эта не так опасна.— Но два дня тому назад,— начала Наташа,— вдруг это сделалось...— Она удержала рыданья.

— Я не знаю отчего, но вы увидите, какой он стал».

Зина совершенно лишена сколько бы то ни было отчетливого индивидуального физического и душевного облика. Она не девушка—она пример на преданность, безличный, как пример из задачника. У нее нет ни походки, ни рук, ни профиля. Автор не дал ей ни сталкивающихся спиц, ни клубка на коленях, ни прикрытой рукой свечи. И тревога ее за больного жениха неопределенна и безлична. Так безлична, что и не веришь в нее. В самом деле, не странно ли: Зина не только не знает со слов врача всех «подробностей нагноения» (как знала Наташа), но не пытается даже узнать—до самой выписки,—остался ли ее жених после операции слепым или зрячим. Накануне операции у нее просят расписку «для формальности», и она дает ее с такой бездумной быстротой, без единого вопроса к врачу, что можно заподозрить, будто автор и рыдать-то ее заставляет исключительно для формы... Непонятно, как она могла дать «расписку», даже не спросив у врача, чем грозит больному неудача? «Не верю!..» И что же означали слова сестры: «...операция прошла удачно»? Ведь больной ослеп.

Зининой тревоге, Зининому горю автор не нашел никакого конкретного воплощения. Дело, разумеется, не в длине: можно писать распространенно, как Толстой, и кратко, как Чехов. Но и та и другая форма может—и должна!—обладать содержательностью. Автор приведенного отрывка загубил свою героиню не тем, что написал о ней недостаточно длинно, нет, ей не дало родиться «ужасное, пагубное...слово—«вообще»!»; она утоплена в штампах.

«Вне правдивости деталей могут существовать только душевные схемы, которые соблазняют своей логичностью, своим мнимым правдоподобием и которые неизменно лживы»[5],—говорит Илья Эренбург.

«Без подробности вещь не живет,—говорит К. Паустовский.—Любой рассказ превращается в ту сухую палку от копченого сига, о какой упоминал Чехов. Самого сига нет, а торчит одна тощая щепка»[6].

Штамп или целая серия штампов, на которую, читая рукопись, наталкивается редактор, служит для него сигналом бедствия. «У автора нет достоверного жизненного материала»,—сигнализирует редактору штамп. Наткнувшись на него, редактор испытывает примерно то же, что испытывал бы хозяин комнаты, который усомнился в прочности стены и услышал при простукивании харак-

терный глухой звук: пустота! У строителей, видно, не хватило на этот кусок стены кирпичей: тут одна фанера. У автора не хватило материала, не хватило собственных, наблюденных в жизни и пережитых сердцем деталей, и, чтобы прикрыть пустоту, он обратился к подробностям и оборотам речи уже заштампованным: «Тщательно отутюженный китель... как-то по-особому взбитая подушка... и даже живые цветы в стакане... все говорило о присутствии женщины».

Опытному редактору все эти безвкусные псевдоподробности, вся эта приколоченная на скорую руку фанера говорит лишь об одном—о неблагополучии кладки, о пустоте в этом месте стены, то есть о равнодушии автора к избранной теме.

Как же исправить беду? Да и можно ли ее исправить?

Начать самому или вместе с автором искать взамен штампованных фраз сугубо «индивидуальные»? Так, например, если у автора написано: «Лицо ее исказилось страданием» — предложить написать более «индивидуально»: «Лицо ее, с характерной родинкой на левой щеке, приобрело смешанное выражение строгости и печали, отчего на переносице образовалась небольшая продольная морщинка»?

Или, прочитав у автора, что в коридоре больницы на подоконнике теснились вазоны с цветами, предложить ему расставить там вместо надоевших цветов какие-нибудь причудливые олеандры?

Нет, специально выдумывать детали ничем, в сущности, не лучше, чем хвататься за готовые. И то и другое занятие одинаково бесплодно, ибо оба рассудочны. Животворящие же детали не рассудком одним создаются, а памятью, сердцем, воображением, чувством! Умом и душой... Стоит только уму начать думать в определенном направлении, а памяти сосредоточиться на каком-нибудь сильно, остро пережитом чувстве—и подробности хлынут сами собой. Не включить ли воображение и память?

«...Банальность почти всегда знаменует отсутствие мысли, чувства, наблюдения,— говорит С. Маршак.— О чем бы вы ни писали—о родине, о герое, о любви или о природе,— вы неизбежно повторите то, что говорили по этому поводу многие другие, если будете писать без мысли, без страсти, без материала, без своего отношения к предмету.

Надо научиться смело думать и сильно чувствовать. Только этим путем и возможно избежать «штампов»— «общих мест»[7].

«Есть ли у автора «материал» и «свое отношение к предмету»?»—вот какой вопрос, желая спасти вещь от штампов, должен прежде всего задать себе редактор.

Ответ ему дадут другие страницы той же или другой рукописи того же автора, а также разведка, которую он может предпринять в глубь его жизненного опыта.

Автор приведенной главы, к счастью, далеко не всегда прибегает к штампам. Есть у него и памятливость и наблюдательность. Глава о Зине и Николае вовсе для него не характерна. Его книги отличаются своеобразием, силой; у него зоркий глаз и меткое слово; в той повести, откуда заимствована злосчастная глава, тоже немало мест, свидетельствующих о наблюдательности.

Вот герой его повести идет по Москве в жаркий солнечный день. После приведенных выше отрывков ждешь чего-нибудь общеобязательного, вроде: «Марево зноя спустилось над городом. Загорелые юноши и девушки, сверкая белыми зубами на смуглых лицах, заполняли тротуары».

Но нет. Наблюдательность автора принялась за работу:

«По улице, распустив прозрачные водяные крылья, двигалась поливальная машина. Полуголые мальчишки, выпрыгнув из-под навеса на мостовую, заплясали под сверкающим ливнем. Мокрые волосы потекли блестящими ручьями. И вдруг дождевые крылья осеклись, разом, словно их подрубили. Ливень кончился».

А вот в колхозе, в такой же знойный день, старик подвел к водопою много и тяжело потрудившуюся лошадь:

«Шумно вздохнув, она потянулась к воде, и тотчас же под кожей, по всей длине шеи, перегоняя друг друга побежали упругие кольца».

Он умеет расслышать «дробный сухой перестук овечьих копытец — словно кто-то бросил на дорогу горсть камешков» и «мягкий удар спелой ягоды о притоптанную землю». Этих деталей напрокат не возьмешь: и упругих, перегоняющих друг друга колец на шее, и прозрачных крыльев машины, и мягкого стука ягоды. И когда автору понадобилось изобразить, как один из его героев, Борис, приехав после разрыва с Ириной на побывку в горы, где он

живал у дяди еще мальчиком, бродит в горах, узнавая любимые места и не узнавая себя, он находит для его печали и его возмужания точную и конкретную деталь:

«Сунув два пальца в рот, как когда-то в детстве, Борис залихватски свистнул, и горы—как тогда, в детстве!— вернули ему неповрежденным его залихватский свист.

Как он радовался когда-то этому отклику! А сейчас переговоры с горами не принесли ему радости. Он пошел прочь».

Эта короткая сцена больше дает воображению читателя, чем все «бледные улыбки», которые могли «исказить» «его и без того осунувшееся, но непреклонное лицо».

А если так, если автор способен видеть, слышать, воображать, чувствовать, если приведенная выше глава — всего лишь случайная неудача, то не увидит ли он и больничный коридор и дверь операционной, не найдет ли в себе силы вообразить, что́ должна была испытывать Зина и что́ испытал Николай? Не может ли автор отыскать кирпичи, чтобы заложить оставшуюся в стене пустоту? И нет ли у редактора способа помочь автору в этих поисках?

Такой способ есть. Редактор должен попытаться разбудить, растолкать уснувшую память автора, поставить на работу его уклонившееся от труда воображение. Он должен сделать попытку обратиться к тому, что Станиславский называет «эмоциональной памятью», а писатели обычно — «опытом переживаний».

«Нужно обладать опытом переживаний,—говорит К. Федин.— Помню, однажды это соображение очень смутило одного инспектора, присутствовавшего на занятиях моего семинара в Литературном институте,— ему в разговорах о переживаниях почудился какой-то опасный «изм». Он полагал, что с литераторами, да еще молодыми, следует говорить только об убеждениях. Но без опыта переживаний литератору делать нечего. Его личный опыт, его радости и страдания—это одно из драгоценнейших богатств литературы, без которого в искусстве и шагу нельзя сделать. Этим опытом художнику надо особенно дорожить. Ведь именно в нем кроется секрет воспитательного воздействия произведений искусства»[8].

— Приходилось ли вам,— может спросить редактор,— вам самому когда-нибудь лежать в больнице? Приходилось ли навещать кого-нибудь из близких или стоять в коридоре,

ожидая конца операции?.. Помните эти минуты? Поднимаясь по лестнице, вы не узнали себя в зеркале: оказывается, вы уже в халате, а ведь не заметили даже, как надевали его, как завязывали тесемки на рукавах... Вот и белая дверь: там — операция. Припомните, как течет в ожидании время? Досадуешь, что дверь такая безукоризненно белая; глядишь на нее, и кажется: царапина, пятно, бугорок вздувшейся краски — и было бы легче. А то эта гладкая, ровная белизна совершенно немая. Если бы хоть на минуту отвлечься! Стараешься разглядеть на другом конце коридора лица больных. Их двое; они сидят на подоконнике, чуть отодвинувшись друг от друга, и смотрят на свои сжатые кулаки. Кулак разжался — раздается звонкий, веселый, какой-то форсистый стук костяшек, щелкающих о подоконник. Вот что — они играют в домино! Они могут играть!.. Снова упираешься взглядом в двери, пытаешься отыскать на них хотя бы царапину. И вдруг, безо всякого предупреждающего звука, двери легким толчком изнутри отворяются настежь. Санитары катят бесшумную коляску. Это ваш больной. Он лежит низко, без подушки. Глаза закрыты. Почему у него такие черные брови? Это, верно, потому, что от наркоза побелело лицо. Мешая санитарам, вы делаете несколько шагов рядом с ними, вглядываясь в это белое замкнутое лицо, как минуту назад вглядывались в немую дверь. А потом бросаетесь навстречу врачу.

— А помните ли вы — если вам случалось лежать в больнице самому,— с чего начинается больничное утро? В сущности, еще ночь. Темно. И вдруг слышится отдаленное металлическое звякание. Это санитарки моют в коридоре пол, стараясь не шуметь, но дужки ведер звякают, падая. Шесть часов. Потом входит сестра. Она несет стакан с термометрами, и термометры тихонько звенят, задевая друг друга. Это — семь. Потом начинается подготовка к завтраку. Ложку, хлеб, сахар — кладет на тумбочку санитарка. И убегает. Второй приход: масло, нож, кружка... Опять убегает. И только потом: каша, чай.

Постарайтесь же представить себе, как прислушивается к звяканию ведер, к шагам санитарки, ко всем этим утренним звукам человек, который вчера еще был зрячим, а сегодня изучает звуки, будто азбуку или, вернее, цифры на циферблате невидимых часов? Чем станут для него в эти первые дни слепоты бряканье друг о друга чайных

кружек, теснящихся на подносе, разнообразные шаги — тихие, громкие, робкие, смелые, шоркание лопаты об уголь, доносящееся из окна со стороны кочегарки?

Цель подобного разговора вовсе не в том, чтобы подарить автору одну из найденных редактором деталей — звяканье кружки или черные брови. Деталь, взятая из чужих воспоминаний, редко приживается в тексте. Да и не нужны автору редакторские воспоминания: у него свои есть. Привести их в действие — и их хватит на Николая и Зину. Цель подобного разговора только в том, чтобы случайной деталью разбередить память автора, вывести на работу его собственное воображение.

«Не вижу разницы... сам ли артист воскрешает в себе свои жизненные воспоминания, — говорил Станиславский, — или он это делает с помощью напоминания постороннего лица. Важно то, чтобы память хранила и при данном толчке оживляла пережитое»[9].

Дать этот толчок и умеет настоящий редактор — тот, чье знание жизни, чей опыт переживаний богаты, чья эмоциональная память щедра.

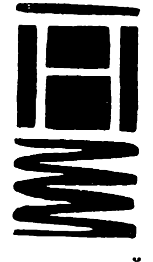
«Важно одно — оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия, который лежит в душе каждого и обычно изгнивает бесплодно»[10], — писал Станиславскому Горький.

...Убедившись, что под тонкой фанерой стена в одном месте пустая, редактор должен побудить автора подвезти к этому месту кирпичи. А для этого надо научиться затрагивать «нетронутый слой... личных впечатлений бытия».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Основной материал всякой книги

1



адо трудиться самым настоящим образом,— говорил Чехов.—И прежде всего над языком. Надо вдумываться в речь, в слова»[1]. «...Прежде всего о начинающем писателе можно судить по языку»,—утверждал Чехов. «Если...есть слог, свой язык, он как писатель не безнадежен. Тогда можно рассуждать о других сторонах его писаний». И еще определеннее: «Если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем»[2]. «...Внимательнейше, неутомимо, упрямо изучайте язык»[3],—советовал Горький молодым литераторам. «Язык — это оружие литератора, как ружье—солдата. Чем лучше оружие—тем сильнее воин...»[4] «Техника литературной работы сводится—прежде всего— к изучению языка, основного материала всякой книги, а особенно—беллетристической»[5], — настойчиво разъяснял он. «С печалью вижу, как мало обращает внимания молодежь на язык»[6], — еще и еще раз повторял Горький.

«...Основой стиля, его душой является язык,— утверждает К. Федин.— Это — король на шахматной доске стиля. Нет короля—не может быть никакой игры. Нет языка—нет писателя»[7].

Мастера литературы, разбирая произведения писателей опытных и неопытных, постоянно подвергают анализу язык. Они пишут о фонетике, о лексике, о необходимости для каждого литератора обогащать свой словарь, о соотношении между разговорной речью и литературной, о чутье к языку, которым должен обладать литератор,— о чутье к «духу» и «строю» родного языка. Кроме общих суждений мы встречаем в статьях и в переписке мастеров литературы множество конкретных замечаний, относящихся к языку. Трудно найти такое письмо Пушкина, Тургенева, Чехова, Горького, где, разбирая то или другое произведение словесного искусства, они не касались бы языка и стиля. Разборы эти весьма поучительны: по ним видно, с какою обостренною чуткостью прислушиваются мастера литературы к слову, с какой неустанностью стремятся постичь свойства, присущие этому основному материалу литературной работы. Оттенки смысла и оттенки звучания; интонация; соотношение между коренными русскими и иностранными словами — не только к каждому слову, но и к каждому слогу прикован настороженный писательский слух. Друг другу и начинающим мастера литературы постоянно указывают на удачи и неудачи в работе над языком, на все нарушения его «духа» и «строя», на срывы в вульгарность или в канцелярщину, на приблизительность или вялость.

«...Благословляю и поздравляю тебя — добился ты наконец до точности языка — единственной вещи, которой у тебя недоставало»[8],— писал Пушкин Дельвигу. Как торжественно это звучит: благославляю и поздравляю!

«...Всё русский язык и вдруг «перпендикулярно»,— упрекал Горький одного молодого очеркиста. «Вы не обидитесь, если я скажу Вам, что Ваш хороший очерк написан небрежно и прескучно?— писал Горький ему же.— Первые же два десятка слов вызывают у меня это вполне определенное впечатление скуки и не могут не вызвать, ибо посмотрите, сколько насыпано Вами свистящих и шипящих слогов: св, с, сл, со, ще, щя, че, че...»[9]

«Надо выбрасывать лишнее,— советовал Чехов,— очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо

заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной фразе почти рядом «стала» и «перестал»[10].

«...Так как»—канцелярское слово и, конечно... лишнее»[11],— указывал Горький, разбирая один присланный ему молодым автором рассказ. Канцелярские обороты он примечал и преследовал всегда. «И вдруг — канцелярия,— с упреком писал он.—«В сношениях имений телефон нашел применение!»[12]

«Язык местами изыскан, местами провинциален»[13],— с неудовольствием указывал Чехов, подчеркивая несовместимость этих тональностей. «Набрать на платье»— это провинциализм, не русское выражение»[14].

«...Внимательнейше, неутомимо, упрямо изучайте язык!» «Писатель должен отлично знать свой язык»[15]. Эти призывы Горького, обращенные к молодым писателям, всецело относятся и к редактору. Но мало язык знать. Надо еще чувствовать его. «У автора должно быть особое чувство родного языка»[16],— говорил М. Пришвин. У автора—стало быть, и у редактора: иначе он не сможет оценить писательскую работу. «...Надо воспитать в себе вкус к хорошему языку, как воспитывают вкус к гравюрам, хорошей музыке»[17]— эти слова Чехова могут быть прямо отнесены к редактору. На «глухоту» иных литераторов «к духу языка» не раз жаловался Горький. Редактор, глухой к языку или дурно знающий язык, не редактор. Ему нельзя доверить ни отбора произведений, достойных печати, ни работы над ними. Человек, равнодушный к языку, не вслушивающийся с жадностью в живую, постоянно изменяющуюся речь, не изучающий любовно образцы речи литературной, принесет за редакторским столом более вреда, чем пользы. Интерес к языку, постоянные попытки осознать, осмыслить перемены, происходящие в нем, тонкий слух к индивидуальным особенностям, присущим языку и стилю того или другого писателя,— вот что характеризует мастера редакционной работы. Человек, подходящий к каждому новому явлению речи с убогой и произвольной меркой собственного бедного словаря и застывшего синтаксиса, литератором никогда не будет; он навсегда останется обывателем, случайно занесенным судьбой за письменный стол.

Как радовался В. И. Ленин меткому слову! «Услышав ловкое, ухватистое русское слово,—рассказывает Е. Драбкина,—он его повторял, как бы перекатывая перед собою

и рассматривая со всех сторон, а потом вдруг вспоминал в разговоре с товарищами...—«У нас, говорит, новый талант народу открылся, талант победности»[18].

Как обрадовался Лев Толстой, услышав на уроке истории в яснополянской школе слово «окарячить». «Окарячил его!»— сказал о победе Кутузова над Наполеоном крестьянский паренек[19]. С какой живой, чисто художнической радостью любовался Толстой метким словом другого крестьянского мальчика: «непроворные». Этим словом на уроке истории ученик определил характер старших сыновей царя Алексея Михайловича, и о меткости этого определения Толстой написал целую страницу. И как он огорчился, когда кто-то из домашних сказал: «стежаное одеяло»! «Стеганое, а не стежаное»[20],— сердито повторял он.

Одно слово в тексте Герцена— «безразличный»— показалось Тургеневу неуместно-вульгарным, и он спешно обратился к автору с «коленопреклоненной», как он выразился в шутку, мольбой никогда не употреблять его более. «Оно меня точно по щеке ударило»[21],—писал он. Не о том сейчас речь, прав или нет был Тургенев в своем отвращении. Но так отзываться на слово, на яркость, силу, меткость или, напротив, неудачность его, с таким жаром принимать или отвергать его может только человек, для которого слово не шутка, а дело жизни, «основной материал» труда; и эту остроту восприятия должен всячески развивать в себе редактор. Она необходима ему, к какому бы тексту он ни прикасался, художественному или деловому.

«Если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем»,— сказал Чехов. В применении к редактору эта мысль может быть пересказана так: если человек не обладает знанием языка и повышенным чутьем к слову, он никогда не будет редактором. Ибо «основной материал всякой книги»— это язык.

2

На редакторском столе не рассказ, не повесть, не стихотворение — статья. Целый сборник статей, написанных разными авторами, да не случайными или начинающими, а специалистами в литературе, учеными, преимущественно кандидатами и докторами наук. Сборник—

литературоведческий; он посвящен вопросам русской литературы XIX века. Он принят к печати. Рецензенты отметили новизну и полноту материала, соответствие концепций и гипотез данным исторической науки. В будущем месяце сборник пойдет в производство. Предстоит, как говорится в редакции, «поработать над языком».

Статья—это, разумеется, не беллетристика; тем не менее это литература. Иногда, конечно, и статья, публицистическая, критическая, научная, поднимается на высоту художественной прозы, и тогда перед редактором возникают вопросы специфики индивидуального стиля. Но даже если это не так, если автор лишен художественного дара, то литературным языком он во всяком случае должен владеть свободно. Язык научной статьи может не отличаться эмоциональностью, стиль — особой выразительностью, но всякий автор, кем бы он ни был, о чем бы ни писал, какие бы ни ставил перед собою специальные задачи, обязан говорить с читателем на языке правильном, вразумительном, точном: иначе статья его окажется бесполезной. И мало того, что бесполезной — она принесет читателю вред, приучая его неточно думать и небрежно выражать свои мысли. Короче говоря, всякая статья должна быть написана русским литературным языком. Это несомненно и доказательств не требует.

Редактор — полпред читателя. Нашего многотысячного, а то и многомиллионного, жадного к знанию читателя. Ясность, ясность и еще раз ясность — вот какое требование предъявляет прежде всего от имени читателя редактор к стилю и языку научных статей. Ведь из всякой книги, и в первую очередь из научной, читатель хочет извлечь, как говорил Борис Житков, «ясную радость нового знанья»[22]. Долг редактора — бороться за эту высокую радость, за ее полноту.

Однако, перелистывая вместе с редактором страницы будущего сборника, вчитываясь в абзацы и отдельные фразы, убеждаешься, что исполнить свой долг редактору не так-то легко, ибо многие авторы научных статей в большом долгу перед русским языком, перед его грамматикой, его духом и строем. Та жажда вслушиваться, вдумываться в язык, изучать его, овладевать им, которая так характерна для мастеров литературы, им в большинстве случаев чужда; напротив, многие авторы научных статей словно щеголяют полным равнодушием к слогу —

к оттенкам смысла, к звучанию слова, к естественности интонаций. Громоздкостью, неуклюжестью периодов они будто говорят: «Было бы научно, было бы правильно, а остальное приложится: ведь мы не беллетристы какие-нибудь».

Явление это—тяжеловесность слога в научных статьях—в литературе не ново. Так, вступая в полемику с Добролюбовым, Достоевский спешил отдать должное ясности и простоте слога в статьях своего оппонента, подчеркивая эти качества как нечто драгоценное и редкостное в критических статьях того времени.

«Ясность и простота языка его,—писал Достоевский о Добролюбове,— заслуживают особенного внимания и похвалы в наше время, когда в иных журналах вменяют даже себе в особую честь неясность, тяжелизну и кудреватость слога, вероятно, думая, что все это способствует глубокомыслию. Кто-то уверял нас, что если теперь иному критику захочется пить, то он не скажет прямо и просто: принеси воды, а скажет, наверно, что-нибудь в таком роде:

— Принеси то существенное начало овлажнения, которое послужит к размягчению более твердых элементов, осложнившихся в моем желудке»[23].

«Пишут таким суконным языком,—жаловался когда-то на ученых Чехов,—что не только скучно читать, но даже временами приходится фразы переделывать, чтобы понять. Но зато важности и серьезности хоть отбавляй. В сущности, это свинство»[24].

«Переделывать, чтобы понять»! На столе у редактора литературоведческий сборник. И действительно, многие абзацы литературоведческих статей редактору приходится переделывать сначала для себя, «чтобы понять», а потом уже и для читателя.

«Отрывок из поэмы Легуве «Фалерий», как и *первые* 157 строк поэмы «*Последний* день Помпеи», напечатаны в издании 1857 года. *Последние* для полноты печатаются нами»*.

Что стоило бы, казалось, автору вместо «первые» написать «начальные», а вместо «последние»—«эти строки»! Но автор порою пишет, не перечитывая и уж, во всяком случае, не перечитывая вслух. Вот и приходится чита-

* Здесь и в дальнейшем курсив в цитатах принадлежит автору книги, разрядка—автору цитируемого произведения.

телю путаться в последних и первых, если, конечно, от этой путаницы текст вовремя не будет освобожден редактором. Сделать это легко, а текст сильно выиграет в ясности.

Неясность мысли, тяжеловесность изложения нередко бывает вызвана попыткой автора во что бы то ни стало втиснуть все сведения в одно предложение, пусть и длинное, пусть и дурно скроенное, да непременно единственное. Ему кажется, что, если предложение одно — значит, он выражает свои мысли кратко. Между тем истинный лаконизм деловой прозы, как это видно хотя бы из пушкинских примечаний к «Истории Пугачева», достигается прежде всего безупречностью синтаксической постройки; в одном ли сложном предложении даются сведения или в четырех простых — это все равно; главное, чтобы все связи между членами предложения были ясны. Сбивчивость синтаксиса не может привести к лаконизму. Приводит она только к путанице.

Семейские—старообрядцы из Стародубских и Ветковских слобод, насильственно переселенные в Забайкалье в царствование Анны Иоанновны и Екатерины II после присоединения от Польши Подолии, куда раньше спасались от преследований за веру как пограничные литовские старообрядцы, так и бежавшие после разгрома Соловецких скитов.

«Важности и серьезности хоть отбавляй»: имена императриц, географические названия, исторические события, канцелярские «как — так и», а для того чтобы понять, придется, пожалуй, переделать. Предложение, правда, одно, да зато запутанное. И операция переделки тут не такая легкая, как в предыдущем случае: чуть только редактор попробует распутать нити сбившегося в комок синтаксиса, он сразу же убедится, что избыток сведений здесь кажущийся, что сведений, напротив, не хватает, и притом наиболее существенных. «Закрученное» предложение «всегда скрывает... неясность мысли»[25]—эти слова Льва Толстого приходится иметь в виду редактору. Начав «раскручивать» «закрученность», он будет натыкаться на все новые и новые нехватки. Ему придется усадить автора рядом с собой и, прежде чем начать искать вместе с ним ясную форму выражения мысли, задать ему дополнительные вопросы по существу содержания.

Где находились Стародубские и Ветковские слободы? В Забайкалье, куда переселили старообрядцев, или там,

откуда их переселили? (Текст допускает, к сожалению, не одно, а оба толкования.) И откуда же, из каких краев, их переселили? Текст не дает на этот вопрос ответа. Правда, в конце предложения упоминается Подолия, но если семейские действительно были переселены в Сибирь из Подолии, то с нее бы и следовало начинать. Когда же совершилось присоединение Подолии «от Польши» и к чему, собственно, она была присоединена? Ведь присоединяют не *от* (как сказано в тексте), а *к* чему-нибудь. По всей вероятности, к России, но об этом событии следовало бы сказать прямо. И когда именно и кем был совершен тот разгром Соловецких скитов, после которого неизвестно где находившиеся старообрядцы, неизвестно по какой причине именовавшиеся семейскими, бежали в Подолию, присоединенную неизвестно к чему? Ссылка на разгром соловецких скитов в данном случае ничего не определяет; она равна попытке объяснить многие неизвестные с помощью еще одного.

Раздобыв у автора — или в библиотеке — необходимые дополнительные сведения, редактор может предложить автору взамен прежнего объяснения новое:

Семейскими называли старообрядцев, которых в царствование Анны Иоанновны и Екатерины II целыми семьями переселяли с западных окраин России в Сибирь. Переселены в Сибирь они были из Подолии, из Ветковских и Стародубских слобод. В эти слободы, когда-то, еще до присоединения Подолии к России (совершившемся в 1772 году, во время первого раздела Польши), спасались от преследований за веру и старообрядцы из Литвы и русские, бежавшие туда отовсюду: с севера, после того как в 70-х годах XVII века были разгромлены Соловецкие скиты, и из Центральной России.

Разумеется, можно о том же самом рассказать по-другому, по-разному — короче или распространеннее, более общо или более подробно, в зависимости от уровня знаний читателя, которому адресована книга. Но и в таком виде сведения о семейских изложены ясно, и ясность обусловлена тем, что сведения излагаются в естественной временной и причинной последовательности и синтаксис освобожден от насилия: имена и события не втиснуты искусственно в одно предложение.

Лев Толстой, рассказывая о неумело изложенных условиях задач в учебниках математики, приводит пример синтаксической путаницы, мешающей ученикам быстро воспринимать условие, и затем поясняет: «Затруднение

тут не математическое, а синтаксическое, зависящее от того, что в изложении задачи и в вопросе не одно и то же подлежащее; когда же к синтаксическому затруднению примешивается еще неумение составителя задач выражаться по-русски, то ученику становится очень трудно; но трудность уже вовсе не математическая»[26].

Работая над научными статьями, редактор вынужден постоянно заботиться о том, чтобы к трудностям излагаемой проблемы не прибавлялись трудности синтаксические и те, которые возникают «от неумения» автора «выражаться по-русски». Трудность самой науки — это дело неизбежное; трудность же, возникающая из-за неряшливости изложения, непростительна. Усилия читателя должны быть направлены на постижение сущности излагаемой проблемы, смысла изучаемых событий, а не на то, чтобы одолевать затруднения побочные, воздвигаемые «неумением автора выражаться по-русски».

«Жена Сергея Петровича Мария умерла от туберкулеза 8 октября 1865 года в Риме, спустя несколько недель после смерти дочери Нины, где незадолго до того умер и их маленький сын».

Автор намеревался сообщить нечто по существу весьма элементарное — даты смерти и место смерти членов семьи некоего Сергея Петровича, но стилистическая небрежность сделала это простое сообщение трудным. К чему здесь относится слово «где»? «После смерти дочери Нины, *где* незадолго до того умер и их маленький сын»? К дочери Нине? И можно ли из этого предложения понять, кто умер раньше, кто после?

«Перед нами живо встает картина, как смелая сердечная русская женщина, проникнувшись материнской нежностью к «бедной молодежи», организует им деятельную помощь».

Можно ли сказать «картина, как»? И к кому в этом предложении относится слово «им»? Где здесь существительное множественного числа, к которому может относиться это местоимение? Редактор не имеет права, не смеет допускать, чтобы тысячными тиражами распространялись грамматические ошибки, подтачивающие, уничтожающие благородную точность русского литературного языка.

А грамматические ошибки не редкость в статьях, лежащих на столе у редактора. Иногда две ошибки в одном предложении.

«Указанием на портретность персонажей комедии хотели не только умалить *мастерство* автора *дать* обобщающие образы, типичные для русского дворянства, но и натравить на автора дворянство, видев*ших* в этих образах свое подобие».

Умалить мастерство — дать! Натравить дворянство — видевших!

«Язык и стиль поэта *носили все особенности* языка XVIII века».

Разве можно «носить особенности»? И можно ли с таким пренебрежением к языку и стилю писать о языке и стиле?

...Чем дальше читает редактор, тем сильнее он убеждается, что иные авторы литературоведческих статей сами не слышат себя, что образцовый стиль изучаемых ими писателей не оказывает облагораживающего влияния на их собственный. Чуть ли не в каждом абзаце—столкновения одинаковых или родственных корней, столкновения звуков, неуместные рифмы, тавтология.

«В силу того, что все дошедшие до нас письма *относятся* к одной *относительно* небольшой части этого периода— в этом *отношении* переписка не *вполне заполняет* образовавшийся пробел».

Или: «Первые опыты могут быть рас*цен*ены как *цен*ные опыты». Или: «В *связи* с его стремлением установить *связи*...» Или: «*Новое возобновление* сношений последовало в конце шестидесятых годов». Или: «Смешные положения: преследования героя комедии обманутыми им людьми в полном *соответствии* с традициями старой кукольной комедии *не соответствовали* содержанию, отраженному пьесой». Или: «Это письмо с особой силой еще раз подчеркивает боль писателя *за за*пуганую и *за*битую массу и его отно*шение* к подно*шению* адресов».

Сначала редактор самым деятельным и добросовестным образом подчеркивает и зачеркивает тавтологические и просто безобразные повторения: «расценены как ценные», «новое возобновление». Он пишет, что «первые опыты могут рассматриваться как ценные»; он зачеркивает «новое», и фраза становится грамотной: «возобновление последовало». Он уничтожает тавтологию, находит замены часто повторяющимся словам.

Но количество постепенно переходит в качество: читая подобную прозу не абзацами — страницами, редак-

тор постепенно покоряется ей. Постепенно ему начинает казаться, будто иначе не скажешь, будто такого способа выражения — с синтаксическими невнятицами, грамматическими ошибками, рифмами в прозе и прочими уродствами стиля — требует сама ее величество наука, будто это и есть, как сказано в одной статье, «наиболее доходчивая форма доведения до читателя» научного материала. О простоте и естественности речи редактор, загипнотизированный наукообразностью стиля, и помышлять перестает. А между тем «трудных наук нет, есть только трудные изложения, т. е. непереваримые» [27],— утверждал Герцен. «Нет мысли, которую нельзя было бы высказать просто и ясно...—писал он в другом месте.— Буало прав: всё, что хорошо продумано, выражается ясно, и слова для выражения приходят легко» [28].

«Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как: неточно, приблизительно, неверно» [29],— говорил А. Н. Толстой. В иных научных статьях неточности, небрежности обступают редактора со всех сторон, и случается, что невольно он перестает замечать их. Он привыкает к уродливостям «научного» стиля, и какая-нибудь «деталь о» или «обста*новка*, которой предшествовала приоста*новка*», или «абстрактность», которая «*сказ*ывалась на его ранних вы*сказ*ываниях», перестают задевать его внимание. Он привыкает постепенно к языку книжному, омертвелому, условному, далекому от речи живой, горячей, ясной. Даже совершенно искусственные обороты, вроде «изображение панорамы Садовников*ым*» или «передача себя Ивановым», уже не смущают его.

«Древние китайцы утверждали, будто *поглощение человеком* жемчуга дарует ему долголетие».

Или:

«Во второй картине пьесы— *выражение маленькой королевой желания* получить подснежники в январе. В третьей картине — *отправление мачехой и ее дочкой падчерицы* ради богатой награды в зимнюю ночь в лес».

«Поглощение человеком жемчуга», «изображение панорамы Садовниковым», «выражение королевой желания», «отправление мачехой падчерицы»... Нельзя себе представить, чтобы кто-нибудь мог говорить так. Разве что иностранец, никогда не слышавший русского языка, изучавший его, так сказать, чисто теоретически. Оборотом речи такой оборот не назовешь — скорее это оборот пера. Поче-

му же, если так никто не говорит, можно писать так? Разве современный литературный язык уже утратил свои связи с живым? Разве формы его мертвеют, превращаются в искусственные, в жизни неупотребимые? Разве связь между литературным языком и живым не крепнет, а слабеет? К счастью, ведь это не так. Выкованный из народного языка великими мастерами, русский литературный язык не утратил своей связи с живым разговорным. Напротив. «Русский литературный язык ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной народной речи»[30], — писал замечательный знаток языка А. Н. Толстой. Эту плодотворную, плодоносящую связь необходимо развивать и беречь. А бережем мы ее плохо. Искусственные, неестественные, сугубо отвлеченные обороты часто встречаются в наших рукописях и проникают в книгу—а из книги в живую речь, — иногда по нерадивости редактора, иногда потому, что редактор бывает пересилен нескладицей, постепенно утрачивает способность замечать ее, как отравленный газом не замечает запаха газа. Редактор литературоведческой статьи с удивлением поднимает голову только в случаях, так сказать, ЧП, «чрезвычайного происшествия», когда, например, пристрастие к творительному падежу приводит автора уже на вершину уродства и зауми:

«*Передача себя Ивановым* в руки царских чиновников состоялась в мае того же года».

Или:

«О своем *сомнении в его получении адресатом* он известил позднее».

«Передача себя Ивановым»! «Сомнение в его получении адресатом»! Неужели это русская речь? Неужели написать: «Он усомнился, получил ли адресат его письмо»— будет менее научно? Неужели люди, отдающие жизнь изучению русской литературы, так плохо слышат и так мало любят ее?

У каждого литератора есть верный, надежный (хотя, разумеется, далеко не единственный) способ добиваться ясности, понятности слога, естественности интонации: «писать вслух», то есть, работая, перечитывать вслух, постоянно «примерять» написанное на живую речь.

Главная «задача в развитии литературного языка состоит в приближении его к пониманию широких масс, — писал А. Н. Толстой.—Язык литературный и язык раз-

говорный должны быть из одного материала. Литературный язык сгущен и организован, но весь строй его должен быть строем народной речи»[31].

Слова эти — ключ к работе над текстом так называемой деловой прозы — любой, публицистической или научной, художественной или нехудожественной. Ее синтаксис — не терминология, не словоупотребление, а именно синтаксис должен соответствовать строю живого языка, не должен от него отрываться. В строе речи, в единстве строя устной и письменной речи тайна живой связи между языком литературным и народным. И тайна доступности. Убеждая другого, разъясняя, растолковывая другому свою мысль, говорящий невольно строит свою речь с совершенной естественностью, вносит в нее горячие, действенные, искренние интонации. Естественность течения устной речи, убедительность ее интонаций—вот чего обычно добивается мастер от речи письменной. Это надежное лекарство против склеротического омертвения синтаксиса в литературном языке, против того, чтобы литературный язык превращался в далекий от жизни, нарочито книжный, искусственный.

Деловая проза — научная, публицистическая—не в меньшей степени, чем беллетристика, сильна разнообразием и гибкостью синтаксических построений, от которых зависит эмоциональность и жизненность интонаций. Вспомним статьи — не речи, не устные доклады, а именно статьи В. И. Ленина, то есть нечто, казалось бы, совершенно «письменное». В этих статьях, насыщенных порою сложной терминологией, такое изобилие устных интонаций, выражающих гнев, презрение, насмешку, радость; такое множество вопросов, восклицаний, ответов! Внутренние жесты, присущие живой устной речи, пишущий перенес на бумагу. Он нашел для них соответствие в словаре и синтаксисе.

«Какую удивительную заботливость о голодающих проявляет наше правительство! — иронически восклицает В. И. Ленин в статье «Борьба с голодающими». — Какой длиннейший циркуляр... выпустил министр внутренних дел к губернаторам пострадавших губерний!» «...На три четверти... — какое! — перебивает сам себя автор, — на девять десятых—циркуляр наполнен обычным казенным пустословием»[32]. Синтаксис этих — и многих других — предложений не письменный, устный...

«Примерить», «прикинуть» сложный, закрученный абзац на устную речь, прочитать его вслух — надежный способ вывести на чистую воду искусственность, неестественность синтаксиса. Устная речь порою может помочь и более простому выражению мысли. Иногда стоит редактору нарочно заспорить с автором, и, защищая свою мысль, взволнованный автор сам невольно переведет сложный, неуклюжий, «непереваримый» кусок текста на простой и ясный русский язык. Все ударения окажутся на месте, все логические и синтаксические связи—ясны и прочны. Увлеченность, запальчивость говорящего сами построят период; холодных, выдуманных оборотов —«отправление мачехой падчерицы»— мы в нем не услышим.

«Показ Пушкиным поимки рыбаком золотой рыбки, обещавшей при условии ее отпуска в море значительный откуп, не использованный вначале стариком, имеет важное значение. Не менее важна и реакция старухи на сообщение ей старика о неиспользовании им откупа рыбки, употребление старухой ряда вульгаризмов, направленных в адрес старика и понудивших его к повторной встрече с рыбкой, посвященной вопросу о старом корыте» [33].

Это — не литературоведческая статья, это — пародия на неудачную литературоведческую статью, сочиненная З. Паперным. Пародия, высмеивающая не мнимые, а — увы!—реальные недостатки многих литературоведческих статей. Тут и неуклюжие отглагольные существительные («поимка рыбаком», «неиспользование им»), и попытка втиснуть как можно больше сведений в одно громоздкое, дурно слепленное предложение, и неодолимая тяга к канцелярщине: «направленных в адрес».

Задача редактора, работающего над языком научных статей, сводится в основном к тому, чтобы сделать эту пародию устарелой, высмеивающей черты уже несуществующие.

«...Главный характер нашего языка состоит в чрезвычайной легкости, с которой всё выражается на нем,— писал Герцен,— отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, «жизни мышья беготня», крик негодования, искрящаяся шалость и потрясающая страсть» [34].

Может ли быть, чтобы при таком всемогуществе русский литературный язык оказался неспособным выражать с легкостью, естественностью, простотой только одно — суждения ученых о литературе?

3

«Надо вдумываться в речь, в слова»,— говорил Чехов. Редактору, как и всякому литератору, профессионально относящемуся к своей работе, в самом деле есть над чем подумать. «Речь», «слова» подвержены переменам. Не только на улице, но и в газете, и в книге. Литературный язык создается отбором — сознательным и бессознательным — наиболее метких, ясных, выразительных слов и словосочетаний из языка народного. И этот отборный язык, именуемый литературным, язык статьи, повести, романа, стихотворения, в свою очередь воздействует на речь народа, на его языковое сознание. Большую ответственность несет перед народом каждый участник этой избирательной деятельности.

Недавно еще существовали две параллельные формы: «Суд над преступниками» и «Процесс преступников». Теперь обе слились в одну. Во всех газетах мы читаем: «процесс над...». Недавно еще существовали две параллельные формы: «Гибель — чего?— самолета» и «Катастрофа—с чем?—с самолетом». Они слились в одну: «Катастрофа самолета». Приобретение это или утрата для русского литературного языка?

Раньше мы писали: «смириться перед чем-нибудь» и «примириться с чем-нибудь». Теперь в газетах читаем: «смириться с чем». Раньше писали: «контроль над». Потом стали писать: «контроль за». Теперь мы читаем: «контроль — чего? — деятельности». Приобретение это или утрата для литературного языка и какую роль сыграл в этих переменах редактор? Что перешло в печать (а из печати на уста народа и из уст народа снова в печать) по недомыслию, невежеству или небрежности редактора, а что—по его убеждению?

Раньше писали: «пятеро, шестеро, семеро детей» или: «пять человек, шесть человек, семь человек детей». Теперь в газетах читаем: «семь детей, восемь детей», «В детском доме было 80 детей». Ошибка это или сознательный акт отбора, закрепляющий естественное отмирание одной формы и рождение новой?

Хорошо или дурно, что числительные газета перестала склонять? Соответствует ли это духу родного языка—ведь русский язык, усваивая даже иностранные слова, обычно начинает склонять их? Между тем вместе с тенденцией не

склонять числительные в газетах замечается тенденция не склонять и собственные имена — названия местностей: «Праздник состоится в Покровское-Стрешнево». Почему не в Покровском-Стрешневе?

А какие интересные вещи произошли на наших глазах со словом «статуя»! Газеты совсем было вывели его из обихода. Вместо «статуя Пушкина», «статуя Достоевского» начали упорно писать «скульптура Пушкина», «скульптура Достоевского». Словно Пушкин или Достоевский занимались скульптурой! И эта путаница с легкой руки журналистов перешла в разговорную речь: стали избегать слова «статуя», всюду зазвучало: «скульптура поэта», «скульптура героя». Так же стали писать искусствоведы, литературоведы. Но что же тогда означает «скульптура Коненкова»? Статую, созданную Коненковым, или статую, изображающую Коненкова? Тут уж ясно, что перед нами не приобретение, а потеря: точное понятие сделалось сбивчивым, утратило свою определенность, отчетливость. И путаница на этом не кончилась. «Литературная газета», извещая о приближающемся открытии памятника В. В. Маяковскому, употребила такое сочетание слов: автор памятника «показывает только что распакованную *скульптуру статуи* сестре поэта» [35]. И еще одно словосочетание — по другому поводу — употребила та же газета: «мемориальный памятник»[36]. Что означает распакованная «скульптура статуи»—неизвестно. А «мемориальный памятник» с несомненностью означает вот что: «памятный памятник»... Есть над чем задуматься всякому, для кого язык — основной материал ежедневного сознательного труда!..

А почему стали писать «возложение венков к гробу», а не на гроб? Ведь приставка *воз-* требует предлога «на», а не «к»? Почему вместо «сочтете» стали писать «посчитаете»? Вместо «стихотворный»—«поэтический», хотя поэтичны в искусстве и в жизни не все стихи и далеко не одни только стихи? Вместо «подпись» всюду зазвучало «роспись», и даже в книги проникло.

Изучать процессы, совершающиеся в языке, призваны историки, литературоведы, лингвисты. Но изучение — изучением, а редактор с каждым из этих новшеств ежедневно встречается с пером в руке. Они глядят на него с газетных полос, еще не поступивших в машину, или со страниц рукописей. Какие же из этих новинок доброка-

чественны, а какие зловредны? И чем вызвано их появление на свет?

Ответить на этот вопрос в общей форме мудрено; каждый отдельный случай требует особого исследования. «Скульптура статуи», например, — это, безусловно, чье-то недомыслие, так же как и ни на чем не основанная попытка изъять из языка слово «статуя». Сочетание «мемориальный памятник» вызвано, очевидно, тем, что пишущий позабыл слово «мемуары»—«воспоминания», иностранных же языков он не знает и в слове «мемориальный» не слышит «memoria»—память, «memoro»— напоминаю (как в слове «патриот» не слышит «patria» — отечество — и потому считает нужным добавить от себя: родины). Привычка не склонять названия местностей берет свое начало, по-видимому, из военных сводок. Но хорошо ли, что газета распространяет, укореняет эту привычку? «Я живу в Одинцов*о*, в Кратов*о*», а не «в Одинцов*е*, в Кратов*е*»— привычка не склонять названий придает живой речи какой-то официальный характер.

Есть над чем подумать редактору! Ведь от него в большой степени зависит: принять новинку (а стало быть, и распространить среди народа в сотнях, тысячах экземпляров) или отвергнуть. Процессы, происходящие в языке, сложны, многообразны, а подчас и несокрушимы; учесть их, пытаться воздействовать на них под силу разве что Академии наук, а за нею — армии учителей, библиотеке справочников и учебников. Но под силу это или не под силу редактору, а он ежедневно встречается с результатами сложнейших процессов, и каждый отдельный случай, каждую перемену ему приходится взвешивать заново и обдумывать заново, в меру собственных познаний, чутья и вкуса. Ожидать решения Академии наук он не имеет возможности.

Впрочем, существует одна тенденция в нашем литературном языке, которая определилась с достаточной ясностью и о которой можно с уверенностью сказать, что она вредоносна. Беспощадно, как с вреднейшим сорняком, обязан с нею бороться редактор. Это не отдельный какой-нибудь уродливый или вульгарный оборот, не путаница в предлогах, не ошибка грамматическая или синтаксическая — нет, это именно тенденция, отчетливо различимая линия. Я имею в виду отпечаток чиновничьего мышления на языке. Выражается он в изобилии канцеляризмов,

в бюрократизации стиля деловой, а иногда и художественной прозы. Тенденция эта сказывается главным образом в употреблении оборотов речи, чуждых и литературному и живому языку, но родственных протоколу; в постоянном, упорном тяготении к отглагольным существительным и причастиям (свойственном, как известно, тому же протоколу); в употреблении слов иностранных без меры и без необходимости; в испуге перед разнообразием естественных, живых интонаций, присущих речи народной и подлинно литературной. Образцом для такого писания служат формы, рожденные не жизнью и не литературой, а тем, что от жизни и литературы всего дальше,— канцелярией; не тот язык, который создавался публицистами, учеными, писателями,— не язык Пушкина, Герцена, Чернышевского, Ленина или, скажем, Павлова, Арсеньева, Ферсмана, Крылова, а язык анкеты, ведомости, официальной бумаги, язык того работника медицинской канцелярии, который завел особую папку для сбора материалов о необходимости уничтожать насекомых — носителей инфекции, наклеил на папку ярлык и вывел на ярлыке красивым почерком: *«Об уничтожении мух в местах их расплаживания»*.

Разве «наиболее доходчивая форма доведения» или «ясное донесение до сознания» в литературоведческой статье — это, в сущности, не то же «расплаживание»? Не отпечаток языка канцелярии на языке литературы?

Составляя выписку из протокола, секретарь домоуправления пишет: «О самовольном перемещении гражданином Герасимовым урны с места ее нахождения на пятом этаже на четвертый и оставлении ее без присмотра» или «о незаконном нахождении гр-на Петрова в г. Москве без прописки». Разве не отсюда все эти «составление Ивановым сборника и нахождение в нем его поэмы»— все эти противоречащие духу нашего языка, уродливые, вымышленные, сугубо письменные обороты, переполняющие литературоведческие статьи и диссертации?

Борьба с проникновением канцелярщины в литературный язык завещана редактору великими мастерами литературы. Им оно было всегда ненавистно.

«...Какая гадость чиновничий язык!— с негодованием восклицал Чехов.—Исходя из того положения... с одной стороны... с другой же стороны — и все это без всякой надобности. «Тем не менее» и «по мере того» чиновники сочинили. Я читаю и отплевываюсь. Особенно паршиво пишет

молодежь. Неясно, холодно и неизящно; пишет, сукин сын, точно холодный в гробу лежит» [37].

«По уважению, что надевание отличительных знаков может содействовать к раздражению умов, равно для предупреждения могущих последовать столкновений, запрещается...» [38] — цитировал Герцен в «Колоколе» одну канцелярскую бумагу, высмеивая не только ее содержание, но и слог. «Официальный язык, язык [по] преимуществу причастий, есть язык самый темный...» [39], — писал Лев Толстой.

Как не вспомнить об этих предостерегающих голосах, читая в критической статье: «Зверские истязания героя белыми, проглатывание пакета, встречи с сумасшедшим, жуткие моменты нахождения между жизнью и смертью даются очень упрощенно и даже... весело» [40]. Таким языком говорит критик об одном из замечательных произведений советской литературы, выдавая не только ложностью своей оценки, но и всеми этими «моментами нахождения» и «истязаниями героя белыми» свою совершенную некомпетентность в литературных вопросах. Самый стиль его статьи, стиль, порожденный канцелярией, свидетельствует, что критик лишен необходимых способностей для профессионального разговора о произведениях искусства.

С этим стилем — с проникающим в литературу языком канцелярии — сознательно и непреклонно призван бороться редактор.

4

На столе у редактора повесть. Она уже прорецензирована, обсуждена редколлегией и принята. По указаниям рецензентов и редактора автор не раз переделывал ее. Теперь осталось, как говорят в редакции, «поработать над языком». Ведь погрешности языка свойственны не только статьям. Ведь канцелярские обороты проникают не только в статьи, публицистические или научные, но — увы! — и в художественную прозу (превращая ее в нехудожественную). И не только от статей читатель по праву требует понятности изложения, доступности, ясности — всего того, что именуется «хорошим литературным языком».

Ясность, последовательность в развитии мысли, отсутствие тавтологий, канцелярщины и прочих уродств — обо всем этом, оберегая интересы читателя, обязан заботиться

редактор и тогда, когда перед ним текст не деловой, а художественный. Читает ли человек научную статью по истории литературы, или читает он повесть о любви, он в равной степени хочет испытать «ясную радость нового знания». Искусство — орудие изучения жизни, орудие воздействия на жизнь не в меньшей степени, чем наука. А без ясности—какое же изучение и какое воздействие?

Чехов писал по поводу сложной, перегруженной определениями фразы: «...вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется». «Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» [41]. Если «прежде чем понять», «надо переделать», если читатель вынужден одолевать затруднения лексические и синтаксические, он не испытает ни радости нового знания, ни того наслаждения искусством, на которое был вправе рассчитывать. О воздействии же и говорить не приходится. То, что с трудом «укладывается в мозгу», на кого же может воздействовать?

Итак, не только от статьи — и от беллетристики требуется образцовая ясность. Но значит ли это, что приемы работы редактора над языком художественной прозы те же, что и над языком делового или научного текста? Что задачи редактора и тут сводятся к упрощению синтаксиса, к борьбе с грамматическими ошибками, с повторениями, с засилием причастий и прочим?

Нет. Переходя от делового текста к художественному (к научно-художественному очерку, к художественной публицистике, к повести, роману, рассказу), редактор оказывается как бы в преддверии новой страны — даже новой планеты — и притом каждый раз иной, еще никогда не исследованной. На этой планете законы естества как будто и те же, что были на Земле, да не те.

Ясность, понятность, доступность, простота, последовательность? Хороший литературный язык? Отсутствие громоздких периодов? Отборная, чистая литературная речь? Отсутствие повторений? Да, конечно. Ведь на каждой художественной книге учатся думать, чувствовать, постигать и переделывать жизнь, любить родную речь миллионы людей. Но тут вступают в строй такие понятия, как идейно-художественный замысел, как индивидуальность автора — единственная, неповторимая индивидуальность. Словно магнит, властно отклоняющий стрелку компаса, они диктуют свою волю лексике и синтаксису,

ритмике и интонации, всё покоряя идее, пережитой сердцем писателя, подчиняя все элементы стиля выношенной, облюбованной автором мысли. И повторения иной раз служат художественному замыслу, и потоком слов и нагромождением периодов блестяще решается подчас художественная задача, и лексика иногда бывает нужна не узколитературная, а самая разнообразная, широкая. Все средства, все силы языка — на службу замыслу! И если редактор приступит к работе над языком, к так называемой стилистической правке, исходя лишь из общих представлений о грамматически правильной речи, об обязательной краткости фразы, о борьбе с повторениями и пр., не дав себе труда постигнуть идейно-художественный замысел писателя,—все бесспорно справедливые требования, которые он станет предъявлять к языку, обернутся губительными. Грош цена будет тогда его требованиям. Из орудия работы над текстом они превратятся в орудия пытки для автора и в орудие разрушения художественного организма. А сам редактор — в то полукомическое, полустрашное лицо, которое с таким юмором изобразил английский писатель Моэм.

«Я ненадолго приехал в Лондон, — рассказывает В. Сомерсет Моэм, — и пригласил для временной секретарской работы одну молодую женщину. Она была застенчива, миловидна, и у нее был роман с женатым человеком, занимавший все ее помыслы. Перед тем я написал книгу под заглавием «Портер и пряники», и как-то в субботу утром, получив переписанную на машинке рукопись, попросил свою секретаршу взять ее домой и выправить к понедельнику. Я хотел, чтобы она только исправила опечатки и отметила места, где машинистка ошиблась, не разобрав моего почерка, который, надо сказать, оставляет желать лучшего. Но секретарша моя была добросовестная молодая особа, и поняла она меня буквально. В понедельник она принесла мне рукопись, а с нею — четыре больших страницы исправлений. Признаюсь, первым моим чувством была легкая досада, но потом я подумал, что раз человек затратил столько труда, глупо будет не воспользоваться этим, и стал внимательно читать замечания. По всей вероятности, моя помощница окончила коммерческий колледж, и мой роман она исправляла так же методично, как тамошние преподаватели исправляли ее работы. Замечания, которыми она аккуратно исписала

четыре больших страницы, были язвительны и строги. Я сразу решил, что преподаватель английского языка в том колледже не стеснялся в выражениях. Он, несомненно, вел твердую линию и ни в чем не допускал двух мнений. Способная его ученица требовала, чтобы каждое мое предложение было построено точно по правилам грамматики. Свое неодобрение по поводу разговорных оборотов она отмечала восклицательным знаком. По ее мнению, на одной странице не следовало дважды употреблять то же слово, и всякий раз она предлагала какой-нибудь синоним. Там, где я позволял себе роскошь разогнать предложение на десять строк, она писала: «Неясно. Лучше разбить на два или даже три предложения». Когда я давал в своем тексте приятную передышку, обозначаемую точкой с запятой, она возражала: «Точка»; а если я отваживался на двоеточие, едко замечала: «Архаизм». Но самым жестоким ударом был ее вопрос по поводу шутки, которая мне казалась вполне удачной: «Проверено?» В общем я вынужден заключить, что ее преподаватель поставил бы мне весьма невысокую отметку» [42].

Редактировать художественный текст с узких позиций школьной грамматики — значит уничтожать его. Это ясно всякому. Но не всякому ясно, что любое правило — не грамматики даже, а эстетики, — воспринятое редактором и применяемое им как некая неподвижная догма, для работы над художественным текстом непригодна.

Конечно, существуют нормы грамматики, нормы литературного языка — и простого здравого смысла! — обязательные для всякого текста. Существуют также нормы хорошего вкуса (то есть вкуса, воспитанного на высоких образцах литературы), которым должен быть верен редактор, если он хочет соблюдать верность интересам читателя. «Он ругал себя *за за*бывчивость. Надо было утром обя*за*тельно *за*йти *за* приятелем» [43]. Настойчиво и без толку повторяемые «за» не придают этим фразам ничего, кроме безобразия, и избавить текст от этого безобразия, несомненно, был обязан редактор. В высшей степени небрежным был редактор, который сохранил в неприкосновенности такое, например, предложение: «Ручной компас был укреплен на кисти руки и помогал ориентироваться, но не было анероида, чтобы определить высоту, и это мучило Юрия, как и то, что все скалы были под снегом и это лишало его возможности вести геологиче-

ские наблюдения». И это мучило, как и то, что и это! Но редактора, по-видимому, ни то, ни это не мучило.

Недопустимо малую осведомленность в русской грамматике проявил редактор, подписавший к печати книгу, где встречаются такие ошибки: «В них ложили рыбу...», «...Мама одела дождевой плащ...», «Слова «Дальний Восток» всегда вызывали у Клавы картину восхода солнца...» [45]

Совершенным отсутствием литературной культуры блеснул редактор, сохранивший в повести такие перлы безвкусицы:

«— Ой, бабыньки!— Дежурный комендант всплеснула руками» [46]. Если бы у редактора были вкус и чутье, он указал бы автору на фальшивость, придуманность этого якобы народного «бабыньки»; на неловкость соседства этого сусально-аляповатого слова со словом иностранного происхождения «комендант»; он объяснил бы автору, что глагол с женским окончанием «всплеснула» не стоит сочетать с существительным мужского рода (комендант), что лучше своевременно дать коменданту-женщине какое-нибудь имя и отчество, чем тащить это противоестественное сочетание в литературный язык...

Если бы редактор еще одного произведения, тоже именуемого повестью, обладал чутьем к языку, он счел бы своим долгом бороться с засилием канцелярских форм, безмятежно царствующих на многих ее страницах.

«...Какой должна быть моя *позиция по отношению* к другим девочкам?» [47]— спрашивает в этой повести сам у себя влюбленный юноша, точно сам себе посылает официальный запрос... Тысячи произведений посвящены в мировой литературе любви, но ни в одном из них, размышляя о возлюбленной, герой не додумался до «позиции по отношению». Это поистине перл канцелярского стиля.

В цитируемой книге влюбленные и невлюбленные беседуют друг с другом на таком диалекте:

«— У вас, кажется, не плохо *поставлена* дружба с девочками...—[спрашивает одного из героев секретарь школьного комитета.]— Подготовь-ка сообщение, поговорим на комитете» [48].

Несмотря на хорошую постановку и своевременно проведенное сообщение, дружба расстроилась. Но не беда. Мальчики собираются и обдумывают, как бы им опять помириться с девочками. Обсуждение этого психологического вопроса ведется в таких терминах:

«— Теперь устанавливаем сроки!— сказал Борис...»

«— Решили, что с Ниной Хохловой устанавливает связь Борис...» [49]

И все это автор пишет не иронически, не пародийно, а совершенно всерьез! И все это с полной серьезностью и в совершенной неприкосновенности отправляет в печать редактор, вместо того чтобы либо отвергнуть рукопись, либо, если это почему-нибудь невозможно, по крайней мере вымести начисто с ее страниц весь этот стилистически-бюрократический сор. Незачем приписывать нашему юношеству непреодолимую бюрократичность мышления. Незачем прививать ее нашему читателю с помощью канцелярского слога.

Но все это примеры элементарные. Само собой разумеется, что с грамматическими ошибками, с фальшивыми, псевдонародными оборотами (вроде: «и нос в огне, и на сердце дрожко» [50] или «я о программе твоей за 1950 год *думку имею*» [51]), с проникновением канцелярщины в литературный язык редактор обязан бороться попросту и без затей. Задача это необходимая, но не такая уж сложная. Она потому и проста, что собственного стиля, какой-нибудь индивидуальности автора в подобных писаниях и в микроскоп не обнаружишь. При столь скудных ресурсах какой уж тут индивидуальный стиль! Тут побудить бы авторов изучить грамматику, хотя бы в школьных масштабах, напомнить им, что поговорки не выдумываются, а создаются, попробовать отучить писать о любви на канцелярском жаргоне... Такая работа необходима, но, в сущности, очень проста и не требует от редактора никаких особых умений. Знал бы грамматику, обладал бы юмором — и этого довольно.

Настоящие трудности — и настоящая художественная работа — ожидают редактора тогда, когда перед ним произведение писателя самобытного, талантливого, знающего, чувствующего язык, литературный и народный; писателя, который не подменяет литературный язык канцелярским, а народный — выдуманным языком выдуманных пейзан.

Основа настоящей работы редактора — проникновение в особенности индивидуального стиля.

«...Ничего не бойтесь, ищите всюду себя самого — так Вы всегда, я уверен, найдете хорошее, ценное для всех» [52],—советовал писателям Горький.

В работе над рукописью настоящий редактор сочетает твердое, полное знание норм литературной речи с интересом и любовью к тем творческим переменам, которые вносит в язык писатель. Редактор должен обладать большим вкусом, тонким, разработанным, чутким слухом, чтобы черты индивидуальности, присущие языку и стилю писателя —«законы новой планеты»,— не ускользнули от него, чтобы, предлагая поправку, хотя бы самую мелкую, он предлагал бы ее не наперекор этим законам, а в глубоком соответствии с ними; чтобы все предложения его, крупные и мелкие, шли не наперекор мысли и чувству, которыми обуреваем автор, не мимо решаемой им задачи, а в осуществление ее.

«Всякий может приказать стричь овец под одну гребенку, — писал Пришвин, обращаясь к редактору. — Хороший хозяин в каждой овечке видит свое, как будто он любит всех, но каждую больше» [53].

«Борьба за мастерство писателя не есть борьба за «обточенность», «отшлифованность», «грамматичность» языка, — пишет К. Федин. — Это борьба за индивидуальный язык каждого писателя, будь то даже «неотшлифованный» язык Льва Толстого» [54].

Ясность? Да, но ясность достигается разными средствами, и «ясность» пушкинской прозы не в том, в чем «ясность» гоголевской.

Отсутствие повторений? Смотря каких; разумеется, когда автор написал: «пионеры сильно *обрадовали* дедушку *радостной* вестью»— редактор был прав, удалив эту тавтологическую радость. Если автор одного из очерков вкладывает в уста своего героя фразу: «Старайтесь... *сохранить*... свою фамилию и честь», а следующий абзац начинает словами: «Мы сумели... *сохранить* его шубу» [55], то эти два «сохранить» во избежание комического эффекта сохранять не следует. Однако это простые ляпсусы, а в художественной прозе настойчивые повторы слов, слогов, фраз играют иногда важнейшую роль эмоционального нагнетения.

Бороться за короткую фразу вместо длинной? Не всегда; длинное, даже громоздкое, предложение иногда несет большую художественную нагрузку; разбить сложный период на отдельные предложения — значит иногда ослабить, а вовсе не усилить мысль и художественный образ.

Бороться за чистый литературный язык? Да, но за чистый, а не за выхолощенный, за богатый, а не за гладкий. «Есть еще какой-то специально литературный стиль, округлый и с глянцем...— с отвращением писал Борис Житков.—Он... без цвета, правильный, беглый» [56]. Иные редакторы именно бесцветную правильность языка принимают за желанную чистоту. Однако достаточно взять в руки любой том сочинений Горького или Шолохова, Толстого или Гоголя, чтобы убедиться, что эти строители нашего литературного языка чуждаются бесцветной правильности более, чем чего-либо иного, что образцовость их стиля не имеет ничего общего с гладкописью.

«Щукарь...— пишет Шолохов,— схватил чирики, и, как нашкодивший кот, тихохонько вышел из будки и, прихрамывая, затрусил к линейке». Тут и областные «чирики» и простонародные «нашкодить» и «затрусил».

Чем-чем, а уж гладкописью стиль Шолохова, или Горького, или Толстого, или Гоголя не отличается. Язык каждого из них не только чист, но и богат; богатство же литературного языка достигается живою связью словаря и синтаксиса со словарем и синтаксисом народной речи. Отрываясь от речи народа, литературный язык превращается не в чистый, а в книжный — это не одно и то же. Именно поэтому Горький настаивал на издании образцов фольклора: он хотел, чтобы литературная молодежь освоила «коренной русский язык» [57].

Борьба за точность? Да, разумеется. «Точность и ясность языка являются задачею всей жизни писателя», — пишет К. Федин. Вот, оказывается, как нелегко добыть эту желанную точность: жизнь тратится на добывание ее! «Но точность искусства,— продолжает К .Федин,— не одинакова с точностью грамматики. Крик иволги похож на бульканье льющейся из бутылки воды. Водяной голос— это неточность. Но на таких неточностях стоит искусство» [58].

Точно ли сказано у Пушкина: «Белые, оборванные тучи *перетягивались* через вершину горы...»? Что это значит «перетягивались»? Общелитературное ли это слово? Кажется, во всей русской литературе в таком значении оно не употреблено ни разу. Но Пушкину понадобилось оно для того, чтобы как можно точнее изобразить медленность, трудность движения облаков через горы: они не бегут, а перетягиваются, как тяжело нагруженный паром

или баржа через реку, с одного берега на другой, или как через гору тяжелый обоз. Передаче медленности, трудности движения и служит это необычное слово. «Белые, оборванные тучи *перетягивались* через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками». Тучи нагружены, они несут монастырь — вот почему они не летят, а перетягиваются — и подобрать слово, более точно бьющее в поставленную цель, безупречнее решить художественную задачу нельзя.

Не понимая, не чувствуя задачи, стоящей перед писателем, нельзя судить и о степени точности в ее выполнении. Почему Пушкин смело называет голос соловья ярким, хотя в действительности не звук, а цвет бывает ярким или тусклым? В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» Пушкин говорит об узнике; ни одного эпитета нет в строках, где рисуется его темница; все четко, сухо, скупо, страшно — ни одного прилагательного; но будущий узник вспоминает о воле:

А ночью слышать буду я
Не голос *яркий* соловья,
Не шум глухой дубров...—

и появляются эпитеты, и самый необычный из них — *яркий* голос соловья — с наибольшей точностью передает мечты узника о воле. Голос соловья для него как свет, как солнечный луч. С такой смелостью — и с такой точностью — выполнить свою задачу под силу только гению.

«Язык есть одно из главных слагаемых формы и, значит, вместе с нею служит средством к цели» [59],— объясняет К. Федин. Стало быть, чтобы судить о точности языка, надо ясно понимать ц е л ь. Иначе — как отличишь точное попадание от промаха? Надо отчетливо понимать цель, то есть усвоить идейно-художественный замысел всей книги (то, что Станиславский называл «сверхзадачей» произведения); понимать, какие художественные приемы свойственны автору (не избраны им, не применяются им, а именно свойственны, присущи ему органически, неотрывны в его творческом сознании от замысла, от идеи произведения); понимать конкретную художественную задачу данного куска, данной страницы, данного абзаца. Если замысел родной для писателя, не посторонний, не привнесенный извне, а естественно зародившийся в нем,

как результат его жизни, мысли, чувства, слово для воплощения замысла рождается естественно, и притом самое точное слово. Но оно, это точное слово, вовсе не всегда общепринятое; не всякий скажет: «голос *яркий* соловья» — писатель же, в поисках точности, не только по-новому употребляет всем известные слова, но и создает новые, до него не существовавшие. Новые слова, новые формы старых слов, новые обороты речи — всё на потребу мысли, чувству, которые владеют художником, решению задачи, попаданию в цель!

А. Горнфельд замечает, что неологизмы, создаваемые писателями, не часто входят в общий язык, не часто становятся общеупотребительными, но от этого они не менее точны и не менее необходимы на своем месте.

«Естественно, что когда надо было Жуковскому, — пишет А. Горнфельд, — он свободно говорил о ветках, о жемчуженных дождем, или о луге, осеребряемом росою, а Чехов писал, что он оравнодушел ко всему — и никого это не удивляло» [60].

Всегда, когда ему надо было, сочинял свои слова Достоевский; и в огромной степени они усиливали то впечатление, которого он добивался, — впечатление, что герои его страстно взволнованы, возбуждены, взбудоражены.

«...Он не раз сочинял свои слова и подчас очень удачные... — пишет о Достоевском А. Горнфельд. — Спокойно не говорили ни он, ни его герои, а в состоянии волнения, когда главное высказаться, естественно сказать первое попавшееся слово, и если нет готового, то свое составить, сочинить, выдумать. «Тьфу», срамец треклятый, больше ничего»! — восклицает Бахчеев в «Селе Степанчикове». — «Нечего тут подробничать», — говорит Свидригайлов в «Преступлении и наказании», и тут же полубезумная жена Мармеладова собирается непременно срезать расфуфыренных шлепохвостниц — где, очевидно, вне всякого сознания так прелестно слились воедино шлейф и шлепать — «Знаю, что вы на меня за это, быть может, рассердитесь, — отбивается подпольный человечек от предполагаемых оппонентов, — закричите, ногами затопаете: «говорите, дескать, про одного себя и про ваши мизеры в подполье, а не смейте говорить «все мы». Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим всемством».

Человеку нужно слово, оно наивно, стихийно, легко срывается у него с языка... Прошла квартирная хозяйка в куцавейке, и Коля Иволгин так естественно, как будто это выражение закреплено в академических словарях, говорит князю Мышкину: «я познакомлю вас с Ипполитом,— он старший сын этой куцавеешной капитанши». И сам Достоевский, посвятивший такие великолепные замечания именно трудности облечь свою мысль в слова, поступает таким же образом. В молодости, торопливой и тревожной, в письмах к брату он говорит: «не вижу жизни, некогда опомниться, наука уходит за невременьем», и тут же, «волнуясь и спеша», он рассказывает ему о том, каким богом ему кажется Шекспир сквозь туман драматургов-слепондасов. Слепондасы молодого Достоевского стоят шлепохвостниц его Екатерины Ивановны, не правда ли? Но вот он вошел в литературу, и у него постоянно также легко и свободно срываются такие выражения, как «работа малярная, вывескная», как «период нашей истории европейской и шпажный», адвокату «уж нельзя белоручничать»; о раздражительной молодой женщине он говорит: «зла и сверлива, как буравчик». Ни тени натуги, сочинительства, выдумки нет в этой новизне; даже не приходит в голову, что это новое,— однако словари времени Достоевского этих слов не отметили; не из быта, не из обихода он их взял, а создал для своей надобности.

Его противник говорит о праздной и неразвитой молодежи, у Достоевского немедленно являются «лентяи и недоразвитки». Не нравится ему положение на русских окраинах — он говорит о «себе на ус мотающих окраинцах». Жорж Санд для него «одна из самых ясновидящих предчувственниц (если только позволено выразиться так кудряво) более счастливого будущего, ожидающего человечество», а пока что Европа безучастно смотрит, как «десятки, сотни тысяч христиан избиваются как вредная паршь». Большинство этих слов чрезвычайно удачно: все они—на своем месте просто неизбежны...» [61]

Неизбежны они на своем месте именно потому, что с наибольшею точностью решают задачу, которую ставил перед собой Достоевский. И не надо думать, что в борьбе за точность создание новых слов свойственно одному только Достоевскому, одним только его судорожно спешащим

героям. Нет, оно свойственно всякому писателю, смело борющемуся за точное попадание в цель, свойственно так же, как и самому народу, в случае необходимости создающему новое слово.

Герцен писал: «старообрядцы и новообрядцы», «недоросли и переросли»; мы находим у него такие словообразования, как «умоотвод», «обофицеренный», «адресоложество», «необыкновенщина» [62]. В изобилии, по мере надобности, создавал свои слова и Щедрин: «белибердоносцы», «душедрянствовать», «рылобитие» [63]. Понадобилось Льву Толстому определить, в противоположность тяжко задумавшемуся над жизнью Нехлюдову, легкое, заранее готовое, барственно-светское отношение ко всем социальным и психологическим вопросам со стороны его тетушки, своеобразной, умной, но поверхностной светской женщины — и он создал словцо «свободолегкомыслие» [64]. Ни в одном словаре такого слова нет, но точнее, чем этим словом, тетушкин характер не определить. Брюсов писал: «пышности», «запустения», «миги» [65], хотя в русском языке множественного числа этих существительных нет; Горький — «смыслы» и «бесспорности», «страшок» [66]. С точки зрения школьных грамматических требований, все это ошибки, неправильности; увидев в сочинении «светы», или «ожемчужить», или «страшок», — «Такого слова нет!» — скажет ученику учитель. Но сло́ва «шкурник», или сло́ва «времянка», или сло́ва «комсомолец» тоже не было в языке еще несколько десятилетий назад; и слово «прилуниться» появилось на наших глазах; слова́ эти понадобились народу и вот — созданы им. Так же естественно, органически создает свои слова и писатель—не из любви к словотворчеству, а из желания во что бы то ни стало попасть в цель; и дело редактора — не пугаться каждого нового слова только потому, что оно новое, а каждый раз, соотнося его с целью, определять его уместность, его необходимость — его меткость. Если оно создано в соответствии с духом языка, то будет легко понятно каждому. Читая у Достоевского про «шлепохвостниц» или «куцавеешную капитаншу», читатель, несомненно, поймет эти слова и даже не заметит, что они какие-то особенные; по складу своему они совершенно русские; в них нет натяжки, искусственности, уродства, как в тех мертворожденных выдумках («скокулязило», «забураманило», «буруздить» [67]), против которых ополчался Горький.

Защищая слово, которое пришлось не по душе критикам, Лесков писал, что от него не откажется, ибо оно «ясновыразительное и полносмысленное», «хорошо выражает то, что другим одним словом не выразите» [68]. Каким другим словом можно заменить «шлепохвостниц»? И зачем заменять? Ведь именно так должна была гордая и нищая Екатерина Ивановна — так, как выражено в этом слове, — относиться к развратным щеголихам; слово это вполне в ее характере, стало быть, точно попадает в поставленную автором цель. И создано с таким гениальным чутьем языка, будто и век существовало в нем...

Всем памятны многочисленные неологизмы Маяковского. Горький употреблял слово «небрежники» [69]; Шолохов употребляет «многозвездье» [70]; ни того, ни другого слова ни в одном словаре нет.

«Ко мне работает плечом» [71], — пишет А. Твардовский. Правильно ли это? Работать можно *с кем-нибудь*, работать можно *чем-нибудь* и *над чем-нибудь*, но можно ли работать *к кому-нибудь*? С точки зрения школьных грамматических норм это неправильность, но на таких неправильностях стояло и стоит искусство. С помощью грамматической неправильности точно передана сила движения человека, с трудом пробирающегося сквозь густую толпу к другому. И только секретарша Моэма могла бы недоверчиво подчеркнуть это «ко мне». Это не ошибка, не промах, а, напротив, попадание в цель.

Ленин, говоря об освобождении Владивостока, назвал город не нашим, а «нашенским» [72]. Это нелитературное, чисто народное слово, как правильно указывает В. Саянов [73], в данном случае гораздо выразительнее, чем литературное «наш»: своею народностью оно подчеркивает глубокую связь Владивостока с Россией, право русского народа считать его родным, своим. Вряд ли Ленин долго раздумывал над тем, годится оно или нет: остро понадобившись, оно родилось само — возникло из правоты защищаемой им мысли, из горячности его торжества.

Для суждения об элементах стиля губительна всякая неподвижная, механически прилагаемая мерка. Нельзя отвергать слово на основании, так сказать, «анкетных данных»: не годится оно, дескать, потому, что оно областного происхождения, или потому, что новое. Общерусский язык совершенно законно обогащается наиболее меткими, образными областными словами; язык — и народ —

отказывается от областных уродств и от областных непонятностей, а не от всякого областного слова просто потому, что оно областное. В этом отборе должен принимать сознательное участие и редактор, вооружась познаниями, чутьем и вкусом. Тут то же, что со словами иностранными. «Что касается введения в русскую речь иностранных слов, — писал А. Н. Толстой, — то Владимир Ильич Ленин прав: не нужно от них открещиваться, не нужно ими и злоупотреблять. Известный процент иностранных слов врастает в язык. И в каждом случае инстинкт художника должен определить эту меру... их необходимость» [74]. Вырабатывать в себе «инстинкт художника» непременно должен редактор. И тогда неподвижная, раз навсегда установленная, догматически затверженная мерка не соблазнит его.

Горький призывал учиться литературному мастерству у классиков, а изучение языка классических произведений учит прежде всего постигать прелесть и силу разных индивидуальностей, разных стилей. Сравнивая между собой манеру письма великих художников — ну, скажем, их способы строить предложение, их синтаксис, — мы видим, что один добивался наибольшей выразительности с помощью предложений коротких, легких, лаконических; другой—с помощью предложений длинных, периодов монументальных, сложно построенных. Важно, чтобы синтаксис, построение и соотношение фраз работали, помогали решать задачу. Помогают ли они или мешают? — именно это должен научиться улавливать редактор. Классика в сознании мастера редакторского искусства живет как золотой эталон. Ею отточен драгоценнейший инструмент редакторского труда—вкус. Но любой эталон превращается в мерку ложную, фальшивую, вредную, если редактор применяет его к новому произведению механически. Нельзя мерить пространство килограммами, а вес—метрами. Ничего нет опаснее, уничтожительнее для индивидуального стиля, чем столкновение с догмой. Даже если в догму превращен самый высокий литературный образец.

«Образец повести, по-моему, «Тамань» Лермонтова, — писал Чехову Д. Григорович. — Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить...» [75]. Чехов был согласен с Григоровичем, всю жизнь считал слог «Тамани» образцовым и, несомненно, учился у Лермонтова сжатости, крат-

кости фразы. И в самом деле, что может быть более ясно, кратко, более действенно и в то же время более поэтично!

«Так прошло около часа. Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты. Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень. Я привстал и взглянул в окно: кто-то вторично пробежал мимо его и скрылся бог знает куда. Я не мог полагать, чтоб это существо сбежало по отвесу берега; однако иначе ему некуда было деваться. Я встал, накинул бешмет, опоясал кинжал и тихо-тихо вышел из хаты; навстречу мне слепой мальчик. Я притаился у забора, и он верной, но осторожной поступью прошел мимо меня. Под мышкой он нес какой-то узел и, повернув к пристани, стал спускаться по узкой и крутой тропинке».

Тут каждая фраза ясна, а все они вместе создают впечатление тайны; каждая фраза движет повествование вперед, полна действия и в то же время задумчивой поэтической прелести. Самыми простыми средствами, без описаний, почти без эпитетов («Месяц светил в окно»; «на яркой полосе... промелькнула тень») создана ночь, полная красоты, напряженного ожидания и тревоги. По своей стремительности, легкости, содержательности и кажущейся безыскусственности, по своему немногословию этот отрывок может быть сопоставлен разве что с прозой Пушкина:

«Небо было ясно. Луна сияла. Погода была тихая. Волга неслась ровно и спокойно. Лодка, плавно качаясь, быстро скользила по темным волнам. Я погрузился в мечты воображения».

Кажется, от этих слов: «Лодка, плавно качаясь, быстро скользила по темным волнам»—кружится голова, когда читаешь. Будто сам в полутьме сидишь у борта быстро скользящей лодки. Такова власть над воображением читателя этого стремительного лаконизма, этой полной содержания краткости.

Но что случилось бы с другой вершиной мировой прозы, с прозой Гоголя, если бы мы подошли к ее языку и стилю с меркой языка и стиля лермонтовской «Тамани» или «Капитанской дочки» и «Путешествия в Арзрум» Пушкина? С меркой лаконизма, сжатости, краткости и стремительного немногословия?

«Как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу с лишком верст горные возвышения. Великолепно

возносились они над бесконечными пространствами равнин, то отломами, в виде отвесных стен известковато-глинистого свойства, исчерченных проточинами и рытвинами, то миловидно круглившимися зелеными выпуклинами, покрытыми, как мерлушками, молодым кустарником, подымавшимся от срубленных дерев, то, наконец, темными гущами леса, каким-то чудом еще уцелевшими от топора. Река то, верная своим берегам, давала вместе с ними колена и повороты, то отлучалась прочь в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь перед солнцем, скрыться в рощи берез, осин и ольх и выбежать оттуда в торжестве, в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонявшихся за нею на всяком повороте».

Великолепие этого стиля в чертах, противоположных лаконизму и сжатости; Гоголь не избегает придаточных предложений, изобилия эпитетов, а работает ими, создавая горные хребты из самого нагромождения фраз и извивы реки из их бесконечной извилистости. Если бы этот текст попал в руки секретарши Моэма и она, в своих попечениях о ясности, разделила длинные фразы на короткие («на два или даже три предложения»), уничтожена оказалась бы тысячесильная мощность периодов Гоголя, переносящих на страницы самые горы...

А что останется от прозы Толстого, если мы подойдем к ней с требованиями пушкинского лаконизма, лермонтовской или чеховской сжатости?

«Когда он в первый день, встав рано утром, вышел на заре из балагана и увидал сначала темные купола, кресты Новодевичьего монастыря, увидал морозную росу на пыльной траве, увидал холмы Воробьевых гор и извивающийся над рекою и скрывающийся в лиловой дали лесистый берег, когда ощутил прикосновение свежего воздуха и услыхал звуки летевших из Москвы через поле галок и когда потом вдруг брызнуло светом с востока и торжественно выплыл край солнца из-за тучи, и купола, и кресты, и роса, и даль, и река, все заиграло в радостном свете,— Пьер почувствовал новое, неиспытанное чувство радости и крепости жизни».

Если бы какой-нибудь безумец осмелился разбить этот период «на два или даже три предложения», а заодно подобрал бы для троекратно повторенного автором слова «увидал» какой-нибудь синоним, ритм, подготовляющий тор-

жество солнечного восхода, был бы уничтожен, радость жизни, нарастание радости, выраженные Толстым с помощью этого бесконечно длинного, перехватывающего дыхание периода, была бы убита, загублена... Но дело не только в ощущении радости жизни. Передать ее — задача побочная, частная. Синтаксис «Войны и мира», если рассматривать его в целом, если говорить о его основных чертах, отвечает грандиозному новаторскому замыслу романа, составляющему этап в мировой литературе, новый этап реализма. Как доказал недавно исследователь А. В. Чичерин, осложненные синтаксические формы речи в «Войне и мире» служат самому существу толстовского идейного замысла: «захватить всё» [76] в эпохе, изобразить единство широкого исторического плана и личных человеческих судеб, показать поток времени, связь одновременных, проникающих друг в друга и взаимно подчиненных событий.

«...Синтаксическое строение у Толстого не менее важно, чем выбор слов, — пишет исследователь. — Строение мысли не менее важно, чем тот или другой выбор конкретных объектов, ее реализующих».

«...Грамматическое строение речи подчинено смысловому заданию и строго закономерно. Если бы мы попробовали рассечь и перестроить фразу Толстого, то убили бы ее основной смысл, порождаемый именно ее единством, ее связанностью. Перед нами явился бы ряд разобщенных действий... Эти действия были бы обособлены, не проникали бы друг в друга и не давали бы того впечатления движущейся жизни, которое составляет самую суть всего написанного Толстым» [77].

«...Ввечеру Наполеон между двумя распоряжениями — одно о том, чтобы как можно скорее доставить заготовленные фальшивые русские ассигнации для ввоза в Россию, и другое о том, чтобы расстрелять саксонца, в перехваченном письме которого найдены сведения о распоряжениях по французской армии, — сделал третье распоряжение о причислении бросившегося без нужды в реку польского полковника к когорте чести (Légion d'honneur), которой Наполеон был сам главою».

«Конечно, эти шестьдесят слов, — пишет А. В. Чичерин, — можно было разбить на четыре-пять сложных и простых предложений. Может быть, это было бы удобнее и общий смысл от этого не утратился бы. Из этих пяти предложений тоже было бы ясно, что глава когорты чести

был фальшивомонетчиком, убийцей, любителем бессмысленных и жестоких эффектов.

Однако в раздробленном тексте были бы итоги мысли, а не мысль в ее живом виде: мысль эта рождается именно из сцепления, связи жизненных фактов, как осмысленное отражение этих фактов и этих связей, раскрытие глубокой, нравственной противоречивости этих фактов, обнаружение внутренней фальши одновременно и личности Наполеона и того социально-исторического процесса, которого он составляет частицу» [78].

Многому учит всякого внимательного литератора классическая русская проза. И в частности, пониманию бесчисленного разнообразия художественных задач и тех элементов формы, которые именуются «язык» и «стиль».

Языку и стилю произведений Пушкина, Гоголя, Чехова, Толстого, Лермонтова посвящены горы книг. Их язык и стиль исследованы всесторонне, с самых разных точек зрения. Изучаются синтаксис, лексика, фонетика, ритмика стихов и прозы гениальных писателей. Существует даже особое исследование на тему: «Об одной фамилии у Льва Толстого» [79]. О языке же и стиле той повести, которая лежит сейчас на столе у редактора и которую ему предстоит «править», не написано еще ничего, кроме нескольких небрежных фраз в двух рецензиях. Повесть эта — новая страна; досконально исследовать ее призван редактор. И прежде, чем он произведет это исследование, прежде чем он вникнет, войдет, вчувствуется, примет себе в душу идейно-художественный замысел автора и задачу каждой главы, каждого куска, находящегося в полной зависимости от этого замысла, прежде чем отдаст себе отчет в индивидуальных особенностях стиля писателя — известного или неизвестного, начинающего или зрелого, это все равно, — всякие попытки «улучшить» язык, «выправить» стиль обречены на провал.

5

Повесть, лежащая сейчас на столе у редактора, принадлежит к числу произведений, в которых язык имеет особое значение: он ощутим, он заметен. Происходит это потому, что на ее страницах прямая авторская речь почти отсутствует; события изображены через восприятие героев, а герои разнятся друг от друга не только профес-

сией или возрастом, но и тем, что сказывается на языке ярче всего, — национальностью.

Повесть посвящена русским новоселам, прибывшим со всех концов России в колхозы Забайкалья, в бурятские степи [80]. Герои повести — русские и буряты. Рядом с русской речью звучит на ее страницах речь бурят: чабанов, доярок, председателей колхозов, верблюдоводов, учителей. Передана она чаще всего средствами русского языка, но словоупотребление, синтаксис в ней необычные, не вполне русские.

«Молодые стариков-то не шибко уважают, а?— в шутку говорит старик-бурят юноше, съехавшись с ним по дороге на пышный степной праздник...—Не будешь скучать с чабаном Лубсановым? Как в степи раньше пели?

Сгнившие дрова не дают света,
Испорченное мясо не дает навару,
Состарившийся человек теряет цену!

Э, не сердись, парень! Это ведь шуточная песенка, так, худлар... Как, скажи, здоровье-то Юндунова, настроенье как?» И пускается рассказывать о древнем степном празднике, наступающем после долгой и трудной зимы. «Долой серые зимние шубы-дыгылы, а? И тяжелые барашковые шапки-мэлгеи, а? Наденем легкие пестрые халаты, доставайте, мужчины, круглые соломенные или войлочные шляпы, а? И — на коней, на коней — на весенний сурхарбан!»

Рядом с бурятской речью и песней раздается на том же празднике, в праздничной толпе, русская речь и русская частушка:

Что ты, милый, задаешься,
Как картошка в борозде?
Тебя девушки не любят,
А ты хвалишься везде!

Две речевые струи, текущие одна подле другой, иногда смешиваясь, иногда разлучаясь, становятся, благодаря соседству друг с другом, особенно заметны, ощутимы; они как бы подчеркивают одна другую. Русский человек не скажет: «Как... здоровье-то Юндунова, настроенье как?»; в типически русской фразе слова будут расставлены иначе.

В зависимости от того, кто говорит: русский или бурят? и не только говорит, но и думает и вспоминает; в зависи-

мости от того, кто глядит на сопки и степь: русский или бурят? старый или молодой? печальны или веселы его думы? — изменяется строй языка, синтаксис, ритм, лексика. Изменяется, подчиняясь каждый раз иной, новой задаче.

Разноязычье, двуязычье создает дополнительные краски для характеристики героев. Но оно же требует от автора абсолютного чувства меры. При малейшей перегруженности текста необычными, приметными словами возникает опасность сосредоточить внимание читателя на этих словах в ущерб восприятию образов, мыслей, чувств. Вот почему редактор еще и еще раз придирчиво перечитывает страницы рукописи, уже подготовленной к печати.

Посреди отары, как лодка, увлеченная волнами, тихо переступает серый конь Борщагры со своим седоком — старым чабаном Иваном Юндуновым. Длинная узловатая палка с ременной петлей на конце (по-степному — икрюк) поникла в его руке, как удилище. Спит старый чабан или просто задумался? Впрочем, ничего не случится с отарой, если он и задремлет на минуту чуткой дремой или привычные стариковские мысли уведут его в дальние края прошлого,—у чабана есть верные помощники. С обеих сторон сопровождают отару огромные псы Шоно и Нойён — Волк и Князь — оба черные, оба лохматые и свирепые... Сто́ит какой-нибудь овце отбиться от отары, псы без лая бросаются наводить порядок. Зоркий глаз у этих четвероногих чабанов!

Да, верные помощники у Ивана Юндунова, а все-таки худо, худо старику без сыновей!

Четыре сына было у Ивана — всех четырех унес черный шурган смерти. Никого не осталось на старости лет. Гылык и Самбу погибли на войне, Гылык — самый младший — ушел добровольцем из десятого класса. Это было в январе сорок второго, в день железной обезьяны. Прямо из школы — даже отцовскую юрту не навестил — ушел во тьму войны, и строчки домой не успел написать... От Самбу были письма, были; он долго воевал, далеко увела его война, на чужой земле убит, под чужими созвездиями... А вот как погиб Эрдыни, этого не забыть никогда!..

...Совсем стемнело. Степь натянула на себя мягкий синий халат. Тихо передвигается отара. Бесшумно скользят во тьме Шоно и Нойён. Обдало теплым ветерком — овцы спускаются в долину. На синюю гущу неба вышел, лучась, Золотой Кол, а неподалеку от него идут своей таинственной дорогой Семеро Стариков. Семеро

Стариков — на небе, а под ними, в степи, еще один, восьмой, совсем одинокий... Видят они его или нет?

— Гури! Гури!— негромко покрикивает Юндунов, собирая овец.

Лохматые псы, понимая чабана, теснят овец, сжимают отару в темное, неровное облако, и оно дымно струится с высотки в узкую падь... Вот уже и круглый намет юрты плывет навстречу из редкого, мелкого березняка, а за юртой забелела легкая березовая изгородь овечьего загона.

...Да, а раньше остальных сыновей — непонятно, страшно — исчез старший—Тудуп... Э, лучше бы не вспоминать!»

Думает, бередит свою память, смотрит на степь и овец в этом отрывке семидесятилетний чабан, Иван Юндунов. Он — бурят. Семь Стариков — так буряты называют Большую Медведицу, Золотой Кол — по-бурятски Полярная Звезда, а «день железной обезьяны»— это одно из наименований буддийского календаря. Черный шурган смерти, синий халат, который натягивает на себя вечереющая степь,—это все образы бурятского фольклора, бурятского народного сознания. Вот почему они естественно возникают во внутреннем монологе старого бурята.

В первом варианте повести размышления Ивана Юндунова были перегружены бурятскими словами: «хунык»— подойник, «тахилы»— чашки, «хохир»— навоз, «икрюк»— пастушья палка и т. д. Они бросались в глаза, задерживали внимание своей необычностью и тем самым не помогали, а мешали читателю увидеть и понять главное— одинокого старика, его память, его горе. По настоянию редактора специфически бурятских слов — таких, как шурган,— в отрывке почти не осталось. И без них старик Иван Юндунов со всею несомненностью думает не по-русски, а по-бурятски; это явствует прежде всего из образного строя его внутренней речи; иногда—изредка — напоминает об этом и какое-нибудь отдельное слово или какой-нибудь оборот. Особенности синтаксиса тоже играют роль в этом отрывке. Средствами синтаксиса передано и вечернее спокойствие степи и равномерность шага лошади:

«Совсем стемнело... Тихо передвигается отара. Бесшумно скользят во тьме Шоно и Нойён»; «Посреди отары, как лодка, увлеченная волнами, тихо переступает серый конь Боршагры...»

Ритм этого отрывка передает медленность ночного шага отары, тягостность, приглушенность горестных стариковских раздумий. А лексика, система образов воспроизводит иноязычное, нерусское мышление: «всех четырех унес черный шурган смерти»; «убит [Самбу] под чужими созвездиями».

Совсем по-другому — в другом ритме, другою лексикой — передано автором впечатление яркого солнечного утра в степи. И дело тут не только в том, что то была ночь, а это утро; в первом отрывке думает, чувствует, видит старик, и не русский; во втором — русский парень, Митя Зимогоров. Степь та же — бурятская, та же юрта, те же овцы и те же собаки. Но другие глаза глядят на них — глаза юноши, а не старика, русского, а не бурята, новопришельца, а не старожила, и — под взглядом этих других глаз—меняется образ степи и, повинуясь этим другим глазам, меняются синтаксис и лексика повествования:

Степь начинается утренним куском серого круглого хлеба, кружкой теплого молока или кислого айрика. Соломинка плавает в белой кипени молока — степь! Тонкая травинка пристала к хлебной горбушке — степь! Посвист ветерка в щелочке юрты, выкрик неведомой птицы, вздохи проснувшихся в загоне овец — степь, степь, степь! А как выйдешь из юрты — серая еще, сонная, с густой синевой по окоему, степь жадно, всей своей мягкой, травянистой грудью тянется навстречу солнечному свету и теплу. Быстро, словно откликаясь на зов степи, вполнеба разгорается цветастая заря, и на круглый войлочный намет юрты ложится ее первый отблеск...

Позевывая до самой глубины глоток, бродят вокруг Шоно и Нойён; подойдут к Мите, ткнутся волчьими мордами в сапог— уже привыкли, — отойдут, понюхают вынесенные из юрты седла, лягут у загона... Чуют — скоро начнется работа для их тяжелых, неутомимых лап. ⟨...⟩

Над дымчатой глубью неба, над лиловыми и желтыми облаками, поднимается солнце, и проснувшаяся степь неторопливо и расточительно умывается солнечными лучами, проливая их на тальники вдоль речки, на редкие березы в западинках, на каменистые сопки, на травы и росинки в траве. Теплый сухой ветер шершавым полотенцем проходит над умытым, свежим, зеленым и нарядным простором.

— Гури! Гури! — покрикивает старый чабан.

— Гури! Гури! — вторит временами и Митя.

Овцы, опустив кудрявые головы, медленно поднимаются из пади на высотку; речка внизу извивается тоненьким сыромятным ремешком, а юрта — как круглая шапка, брошенная кем-то в степи...

— Гури! Гури!

Сразу заполонили страницы коренные русские слова: окоем, кипень, тальники. По душе пришлась Мите степь: слышно это в каждом слове, которое автор, его устами, говорит о степи, видно в каждом образе: в этом ветре, шершавым полотенцем проходящем по нарядному, умытому простору; в этой речке, извивающейся ремешком; а более всего в самом ритме, в синтаксическом движении отрывка:

«Степь начинается утренним куском серого круглого хлеба»; «А как выйдешь из юрты — серая еще, сонная, с густой синевой по окоему...» Сохрани тут те же слова, но переставь их, уничтожь этот зачин «А как выйдешь» и подчеркнутость этой восторженной интонации: «серая еще, сонная»— и вместе с ними уничтожишь Митино тихое восхищение солнечным степным утром. А чувство это здесь дорого, важно: Митя много лет вынужден был вести бродячую, бездомную жизнь, истосковался по дому и труду, и степным утром начинается для него новая, счастливая пора.

...Редактор перелистывает рукопись, перечитывает со вниманием страницу за страницей. Наконец, читая, он сталкивается с главой, внушающей ему смутную тревогу. Не содержанием своим, а чем-то иным. Глава ему нравится, и в то же время она сама чем-то мешает читатьсебя.

В этой главе рассказывается о том, как Митя Зимогоров по поручению председателя едет в районный центр. Ему и двоим его новым друзьям — Розе Чубовой и Даши-Дондоку — поручено доставить тюки шерсти на склад и кстати завезти деловое письмо секретарю райкома, Леониду Чубову. Роза, дочка Чубова, приводит обоих парнишек к себе домой и прямо к обеду.

Вот как описан дом Чубова:

...Дом Чубовых с виду неказистый и нескладный, словно слепили его в разное время из разных строений. Посередине старая, почернелая, маленькая избенка обо два окна; с дальней стороны к ней привалилась пристройка ниже избенки на пол-аршина и в одно окошко. А к пристройке прижался, загинаясь углом на площадь,

дом поновей, поосанистей, попросторней и повыше. С ближней уличной стороны к старой избе приторочены под одним косым скатом то ли теплые сени, то ли кладовушка. И всё не в рост, разной кладки, где крыто железом, где драньем, где черепушкой. «Ни пятистенка, ни связь — не поймешь что», — решил Митя, по-отцовски плотничьим глазом оглядывая всю постройку. И все же было что-то, что скрашивало, соединяло и теплило весь этот разнобой, и привлекало Митю, и напоминало что-то близкое, недавнее, ласковое. Ох, да ведь это же палисадник вдоль всего дома, а в палисаднике — топольки, высокий черемушник и разлапистая облепиха, — как у дома тети Лиды, там в Стародубе, на пригорке возле бегучей речки Вертушинки!

А надо сказать, что только и было в Митиной неустроенной жизни хорошего — одно лето на родине, в брянском колхозе, у тети Лиды, отцовой сестры. Об этом было рассказано в предыдущих главах. Митино детство сложилось по-другому, чем детство его сверстников: чуть не два десятилетия таскает плотник Иван Зимогоров свою семью с места на место и нигде ужиться не может. Из-за бродячей неустроенной жизни младшие дети хворают, старшие — лишены ученья. Чуть не двенадцать школ переменил Митя на своем коротком веку и, наверное, считать бы не выучился, если бы не подсчитывал телеграфные столбы из вагонного окна. А там, у тети Лиды, там ему хорошо было: там он навсегда привязался к спорой артельной работе, к людям деревенского труда, к русской природе.

«В то давнее лето, — рассказывается в книге, — ненасытно потянулся Митя к рощам и травам, к птицам и цветам, к синей воде и голубому небу, к запахам взрытой земли и свежей кошенины, к работе вольной и вкусной, как горячие щи в артельном котле». «...Не хотелось Мите... уезжать — от этой теплой, пахнущей наземом и яблоками земли, от дубов и конопляников... от школы, в которой он мог бы учиться, как все, от общей работы в поле, куда уходил бы он утрами, как все...»

Тетя Лида просила отца остаться. Да нет, не послушался сестры, не остался, снова пустился в путь этот запоздалый Никита Моргунок. «И опять давай колесить, и опять... То в Гомеле, то в Горьком, то в Кирове, опять в Горьком...» Прибыли наконец в степь. И вот тут — уже в середине книги — в новой жизни, в степи, дом и сад Леонида Чубова напомнил Мите любимый дом тети Лиды на Брянщине.

Правда, здесь сад был потеснее, и не было ни груш, ни яблонь, но все росло так густо, так размашисто, что круглый стол, врытый на одной тумбе в землю, и круговая скамеечка, обнесенные зеленью и сверху, и снизу, и с боков, словно висели на зеленых качелях ветвей... «Степ голая»—сколько раз уж говаривал дядя Афанас. Вот тебе и голая!

На Розу, едва вошли они во двор, накинулись мошкарой со всех сторон ребятишки, одни — чернявые и худощавенькие, другие — белобрысые и плотненькие, третьи — чернявые и крепко сбитые, четвертые—белобрысые и сухощавые, но все, все белозубые, все — ладненькие и все хохотуны. Они сваливались на Розу с высокой чердачной лестницы, выпрыгивали из растворенных окошек, вылетали из прохладной тьмы сеней, набегали из таежной гущины сада, казалось даже, что они попросту падают градом с неба!

А Роза управлялась с ними почище, чем табунщик с жеребятами: схватит одного, вертанет другого, чмокнет третьего, хлопнет под задок четвертого...

Сквозь зеленую прорву, раздвигая ее голыми локтями, протиснулась, с противнем в руках, дородная женщина в цветастом сарафане. Полное, еще свежее лицо ее было в густой звезди веснушек.

— Молодцы, к пирогу угадали!— вместо приветствия сказала она, словно Митя и вчера едал пирог у них в доме, и позавчера, и вообще знал, что сюда можно так просто прийти — и сразу—нá тебе—на стол пирог выставят!

Следом за матерью протиснулась сквозь зеленую кущу Роза с другим противнем и поставила его рядом с первым, в центре стола, и вот на столе два толстенных пирога, два загорелых степняка, пышущих жаром, как степь в полдень... «Неужели зараз съедят»?

За Розой, воробьем из ветвей, выскочил тонкий, бровастый парнишка. Он нес ведро молока. За ним чередой, словно играя в какую-то бесконечную игру, и все остальные чубята. И у каждого с собой здоровенная кружка, а у кого и по две, для гостей, для отца: его тоже ждали к обеду. Мать ножом, похожим на тесак, разделила пироги на обоих противнях. Кусищи получились такие, хоть поддевай лопатой. Роза разливала молоко по кружкам уполовником, как суп. Пироги были знатные, с сытной — кусочки рыбы горбуши вперемешку с луком и рисом,— начинкой, а молоко, только с удоя, отдавало пахучей хлевной теплынью. Ели и пили чубята на весь разлет, взапуски, но чинно, аккуратно, так, что и крошек на столе почти не было: пирог в одной руке, а другая — на подлове, чтоб рассыпчатая начинка не просеялась... Аппетитно ели, даже черемушнику и тополькам невтерпеж становилось—они

запускали зеленые лапы в пироги, обмакивали остроносые листочки в белое пахучее молоко.

...Ел и пил Чубов неторопко, а речь вел живо, весело и обспросил и Розу, и Даши́, и Митю со всех сторон: и как стрижка, и как с сенокосом, и как со школой, и куда решили податься, и как к празднику готовятся... а Митю — не сразу, а потихоньку заставил рассказать: и в каких краях Зимогоровы живали, и как обустроились в колхозе, и почему заболела сестренка, и про тетю Лиду... и как живется у Юндунова,— и Митю вдруг обдало жаром: он почувствовал, как добираются ловкие и умелые пальцы до самой главной занозы в его сердце, всё вокруг нее шарят, вот-вот уцепят!

Из предыдущих глав читателю известно, что «заноза в Митином сердце»— это намерение отца снова уйти из колхоза. Казалось, тут наконец все пошло на лад: колхоз обеспечил новоселов жильем, хлебом, работой, буряты встретили новоприбывших приветливо. Новоселы — плотники, хлебопашцы, огородники — щедро, умело принялись за работу. И Зимогоровы не отстают от других: Митя работает чабаном, отец — плотником. Кажется, жить бы да жить. Митя привязался к семье старого чабана Ивана Юндунова, и бурятская девушка, Долгор, ему приглянулась. Нет, снова беда: Афонька Петрищев, непутевый мужик, сбивает отца: уйдем да уйдем в геопартию, там заработки выше. И отец соглашается: уйдем! Он здесь уже с зоотехником повздорил... Митя бы ни за что не ушел, но случилось так, что как раз в это время он поссорился с Долгор, поверил, что она за другого собирается замуж,— и тошно ему стало в степи, потянуло прочь...

Вот в эту тревожную пору, когда занозой торчит в Митином сердце вопрос — уходить? оставаться ли?— и попадает он случайно в дом секретаря райкома Леонида Евсеевича Чубова. И тут, в этом доме, сидя за столом, среди зелени, глядя на веселые лица «чубят», неотступно думает Митя все об одном: послушаться отца или остаться?

— Что ж, Зимогоров,— говорил Мите, как взрослому, Чубов,— в степное наше житье войдешь, поработаешь, а там, гляди-ка, и за ученье засядешь, а?.. Бродяжить-то, парень, к чему? От этого ни знаний, ни ремесла, ни денег, ни душевной жизни не будет! Сиротская жизнь? Ведь верно?

А, ухватил-таки и тянет, ишь ухватистый!

— Верно,— пробормотал Митя и, не зная, что еще сказать, спросил: —А вы-то, Леонид Евсеевич, здешний или приезжий?

— Забайкалец я, казачьих кровей.—Чубов ел пирог и так же, как ребята, держал под пирогом руку совочком.—Прадеды и деды мои тут жили. А пришли то ли с Кубани, то ли с Дона... С бурятами бок о бок, может, сто, может, двести лет. Попривыкли, сдружились, горе и радость вместе мыкали... А привычки, понимаешь, у меня степные...— Митя и не заметил, как Чубов, лукаво поглядывая на жену, съехал с серьезного на шутку.—Вот, к примеру, Зимогоров. Приходили сюда русские, казаки, двести-триста лет назад одни, без баб. Ну, буряток сманивали или выкрадывали и женились... И я как подрос, поглянулась мне одна беленькая да конопатенькая, я ее выкрал и в степь умчал.

Было непонятно, всерьез или в смешинку говорит все это Чубов: Васса посмеивалась. Чубята вдруг развеселились и загалдели:

— Папка мамку на коне увез!

А Митя вдруг подумал:

«Взять бы у Рабдана коня да и умчать Долгорку... А куда?»

Чубов встал из-за стола, накинул пиджак:

— Скажите председателю — на сурхарбан приеду. И к вам, Зимогоров, загляну. Смотри, не отказывайся от знакомства!..

И Чубов ушел.

Знал ли он, уходя, в каком смятении остался Митя за круглым столом в садике, среди смеющихся скуластых и курносых, чернявых и светленьких лиц? Как же неладно получается? Приедет секретарь в гости,— а они уже... из колхоза ушли! Что он про Митю подумает? Так,—скажет,— думал, человек, а на поверку балаболка без звона! Эх, Митя, как же тебе крутую эту похлебку расхлебать?

Хорошо рассказано о приветливом доме, где, глядя на невидимые чаши весов, решает Митя свою судьбу: уходить ему или не уходить из колхоза? Хорошо, но по-другому, другим языком, чем только что говорилось о степи, хотя видит, думает и чувствует тот же человек — Митя. Конечно, это потому, что материал иной — не бурятская степь, а русский дом. Но и не только потому. Другая музыка в душе у Мити— не та, что звучала тогда, когда он глядел на утреннюю степь. Не восторг, а смятение. Спор с самим собой.

В приведенной главе много русских народных деревенских слов: «облепиха», «кладовушка», «сени». Надо отдать себе отчет в том, почему здесь их скопилось так много? Глава насыщена, а может быть, и перенасыщена ими. Все слова из коренного народного языка: вошедшие в литературу, как «уполовник», «приторочены», «против-

ни», «летник», «обо два окна» (вместо «в два окна»); и редко в литературе встречающиеся: «обустроились», «обспросил»; и еще реже встречающееся, созданное как бы нарочно для данного случая: «лицо в густой *звезди* веснушек». Изобилие народных слов заставило редактора задуматься. Почему бы не перейти на общелитературный язык? Почему бы не сказать вместо «пироги знатные»—«пироги вкусные», вместо «приторочены»—«присоединены»? Но сразу, чуть только редактор попытался проделать эту операцию, необходимость, неизбежность деревенских слов в этом отрывке стала разительно ясна ему. Он попытался «вычесть» их из текста и сразу понял, как тесно они связаны с психологической основой главы. Нет, не только с психологической основой главы — с идеей всей книги, с той проповедью, которую ведет этой книгой автор. Быть может, и не каждое из этих слов тут необходимо; быть может, некоторые и надо заменить, но общий лексический строй автором угадан верно, и предпринимать замены и перемены можно лишь после того, как причина и смысл изобильного появления деревенских слов в этом отрывке станет ясна тебе. Только проделав анализ, можно побудить автора найти им меру.

Почему же хлынули они на эти страницы? Зачем в таком изобилии понадобились автору? Почему, когда редактор попытался выкорчевать их одно за другим, заменить более общепринятыми, общелитературными, написать вместо «востро»—«пристально», вместо «поглянулась»—«понравилась», отрывок померк, как меркнет яркий камешек, вынутый из воды? Только что, под водой, сверкал он и переливался солнечными красками, а сейчас лежит на ладони сухой и тусклый.

Мы видим дом Чубова, его обличье и его существо, Митиными глазами, глазами Митиной истосковавшейся по дому души. Здесь, за уютным столом среди зелени, его гложет та же тоска, покалывает та же заноза. Уходить или не уходить с нового места? Снова бродяжить или остаться в колхозе? Работать, учиться или опять в дорогу? И дом этот так показан автором, что становится участником спора. Он — на стороне трудовой оседлой жизни всеми своими милыми Митиной душе разлапистыми деревьями и даже нескладными пристройками; и противни, и дранье, и черепушка твердят Мите о детстве на Брянщине, о родном и брошенном колхозном труде. Все они хоть и здешние,

но для него, для его сердца — оттуда. Оттуда же, откуда пахучее русское слово «кошенина» в отрывке о Брянщине.

«Сверхзадача» книги, та основная мысль, ради которой книга написана, ее политический запал, ее смысл, в том, чтобы показать, как снова становятся в рабочий строй, возвращаются к колхозному труду люди, оторвавшиеся от него, сбившиеся было с пути. И в доме Чубова на одну чашу колеблющихся весов в Митиной смятенной душе ложится кроме старика-чабана, степи, Долгор весь уклад этого дома — родной ему по Брянщине, по Стародубу, напоминающий любимый дом тети Лиды. Тот — на Брянщине, этот — в бурятской степи, но они родственны, связаны. «Остаться!» — твердит ему зеленый палисадник и пирог («знатный», как сказали бы там!), и «летник» (который был, конечно, и там!); и детская рука совочком «на подлове», и «вострый» взгляд хозяина, и «приторочениая» к старой избе кладовушка. Все эти слова и скрывающиеся за ними предметы и понятия—все они оттуда, из любимого Митей обихода, и каждое ложится, как гирька на чашу качающихся весов. На ту, на которой работа в колхозе. Пусть чабаном, а не пахарем работает Митя сейчас, пусть влюблен он в бурятскую девушку, пусть живет он в юрте, а не в избе, но душа его укореняется на новом месте, срастается с новым трудом через память о счастливом труде его детства, о той далекой деревушке на Брянщине, где впервые открылась ему прелесть артельного труда на земле. Вот почему приворожил его к себе дом Чубова. Крепко лег он на чашу весов: «Оставайся! Довольно быть бродягой! Будешь работать — будут у тебя и товарищи, будет и дом, завоюешь и честь и счастье».

В исполнении основного идейно-художественного замысла изобилие этих народных слов — и «разлапистая облепиха», и «теплынь», и «оравушка» — играет существенную роль. Не только потому, что они сами по себе выразительны, поэтичны, метки, «обладают отличной образностью» [81], как говорил Горький. Нет, не потому, что они вообще хороши, а потому, что они уместны именно «здесь и сейчас». Они создают подтекст, не менее властный над воображением читателя, чем самый текст. Они представляются произвольными и легко заменимыми, если рассматривать их вне художественного замысла, в отрыве от него—на страницах же книги они не только естественны, но и необходимы. Они создают ту музыку, которая

берет сейчас верх в Митиной душе. Они не вписаны в главу нарочито, с дешевенькой целью «создать колорит», в них нет ничего придуманного, фальшивого, сусально-аляповато-народного («Я о программе твоей... *думку имею*»); они естественно выросли на этих страницах из душевного состояния героя, из его памяти; они решают основную задачу данной главы. Они по-родственному окликают Митю, не дают ему уйти с новонайденной колхозной родины. Они работают на основную идею книги.

Но работать можно по-разному. Все ли они работают совершенно? Поняв, какую роль играет в этом отрывке лексика, и высоко оценив эту роль, редактор может и должен выверить словесную ткань с точки зрения той самой задачи, какую преследует отрывок. Тревога редактора была законна и возникла не зря.

«Истинный вкус, — говорит Пушкин, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» [82].

Чувство «соразмерности» не обмануло редактора.

Нечего пугаться народного или редко встречающегося в литературе слова. Если оно меткое, сильное, не пугаться его надо, не отвергать безотчетно, а радоваться ему, как радовался Толстой выразительному словцу «окарячили», как обрадовался Ленин «таланту победности». Но всё ли в лексике приведенной главы в самом деле «сообразно» избранной автором, явной и скрытой под текстом, идейно-художественной цели?

Нет, не всё. «...В центре стола...» — пишет, например, автор. Сухо и холодно, чужеродно окружающим коренным русским словам—пирогу, противню, кладовушке — звучит здесь иностранное слово «центр». В другом тексте оно, может быть, нужно, необходимо, но здесь лучше сказать «посреди», «посредине» стола. Не будет ли это «сообразнее»— органичнее — подтексту и тексту?.. И не будет ли, с другой стороны, более «соразмерно», если мы разрядим уж слишком густую толщу народных слов, жертвуя теми из них, которые, нарушая закон «соразмерности», слишком уж заметны в тексте, торчат из него, выпирают (как, например, слово «загинается»)? Не впал ли тут автор в ту же ошибку, какая была допущена им в черновом варианте первого—«бурятского»—степного куска? Там был ненужный избыток бурятских слов, здесь—избыток народных русских. Не будет ли тот же лексический строй

вернее исполнять свое назначение, если «работа» его сделается неприметна читателю?

Советский редактор — участник созидания литературы. Активно относится он и к стилю и к языку выпускаемых книг. Активно — и сознательно. «Безотчетное отвержение» оборотов и слов должно быть столь же чуждо ему, как и всякая окостенелая, раз навсегда принятая, к любому стилю применяемая единая мерка. Он лишь в том случае может с успехом выполнить свою роль художника-педагога, если взаимная связь между элементами стиля и замыслом произведения ясна ему, а сам замысел не только ясен, но и родственно близок. Он лишь тогда может с успехом зачеркивать одно слово и предлагать другое взамен, когда он проникся замыслом автора. Иначе все предлагаемые им замены окажутся стрельбой мимо цели. Каждый автор свою задачу решает по-своему, и редактор, предлагая стилистическую поправку, хотя бы самую мелкую, должен отчетливо видеть идейно-художественную цель, к которой прокладывает — словом, ритмом, синтаксисом, интонацией — дорогу писатель, видеть — и сопоставлять словесный строй с этой, владеющей писателем, подчиняющей себе все элементы его индивидуального стиля, всепоглощающей целью.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Будылья татарника

1



одной статье о работе редактора, содержащей немало ценных наблюдений и дельных советов, автор, как о чем-то само собой разумеющемся, совершенно мимоходом сообщает:

«...не каждый редактор стилист»[1].

Это верно. В действительности — не каждый. Но значит это только одно: не каждый, кто сидит за редакторским столом, в самом деле редактор. Если же рассматривать редакторское искусство в его существе, то редактор не стилист, — это то же самое, что врач не диагност, врач, не умеющий распознать болезнь и отличить здоровый орган от больного.

...Вот советский боец — герой одной военной повести — со срочным донесением пробирается лесною чащей в штаб. Он знает: судьба товарищей в его руках. Не доставить пакет вовремя — и немцы окружат батальон. «Николай бежал изо всех сил, — пишет автор, — захлебываясь от

порывов ветра, бьющих ему в лицо, тормозящих стремительность его движения, которое ему, по мере бега, все-таки удавалось до известной степени увеличивать, перепрыгивая через ямы и рытвины, которые образовались в результате многочисленных артиллерийских обстрелов этой части леса немцами, и раздвигая при помощи плеч задевающие его щеки разлапистые ветви елей, которые с двух сторон окаймляли тропу, извивающуюся наподобие петель в вязком, хотя и неприметном болоте и еле виднеющиеся за несколько шагов впереди».

У фразы этой много недостатков. Главным недостатком на первый взгляд представляется ее длина. Но дело не в этом. Длинное предложение способно передавать стремительность не в меньшей степени, чем короткое. Главная беда этой фразы в несоответствии синтаксиса смыслу. Боец, во имя спасения товарищей, одолевает препятствия — ветер, рытвины, ели, а читателю не до его усилий: читатель словно проволочными заграждениями опутан зигзагами синтаксиса; он вынужден то и дело замедлять чтение, чтобы вдуматься, к чему относится очередное «который» или «виднеющиеся». Фраза, загроможденная «по мере того», «с помощью», «до известной степени», движется еле-еле, наперекор бойцу, мчащемуся изо всех сил. Это несоответствие содержания форме непременно заметит редактор, если он хотя бы в малой степени стилист, а если он к тому же педагог, если у него есть контакт с автором, он побудит его искать синтаксическое соответствие бегу, добиваться от фразы, чтобы и она двигалась, неслась во весь дух, как тот боец, о котором она повествует.

Таков самый элементарный пример «стилистической» работы редактора. Но и эта примитивная задача требует большого искусства. Редактор, работающий над тем, чтобы укрепить, упрочить связь между мыслью, чувством, идеей, над тем, чтобы привести их к единству; редактор, побуждающий писателя с наибольшей точностью и полнотой, мобилизуя все элементы стиля, воплотить в слове продуманное и пережитое, — и есть редактор-«стилист». Такой редактор хорошо знает, к чему ведет несоответствие между замыслом автора и любым элементом стиля — лексикой, ритмом, интонацией. Опытный редактор своей ежедневной работой научен, что ошибка стилистическая никогда не проходит бесследно для содержания, что она искажает смысл. Вот почему изучение стиля, проникнове-

ние в стиль и воздействие на него для редактора не «дело десятое», а кровное дело.

Перед нами народная таиландская сказка, переведенная на русский язык. Переводчик в такой степени лишен чувства стиля, что, воспроизводя по-русски иноземный фольклор, передает его на языке, враждебном любому фольклору: сказка изложена им на диалекте, представляющем собою какую-то странную смесь языка великосветского романа с языком газеты. Мало сказать, что несовпадение лексики с содержанием и духом оригинала исказило оригинал — нет, оно, это несовпадение, оригинал уничтожило. Передавая по-русски чужеземную народную сказку, переводчик употребляет такие слова и выражения, как «скептически», «поспешил заверить», «лишения, связанные с ношением монашеского сана», невозможные ни в чьем фольклоре, ибо фольклор—это прежде всего конкретность, простота, ясность; он сообщает, что «однажды на пороге храма появился юный паж» и что «одухотворенный вид» одного из героев «производил все большее впечатление на доверчивых крестьян»[2].

Редактор, напечатавший эту сказку в журнале, вне всякого сомнения, не был стилистом; он не заметил, что стилистическая ошибка — неверно воспроизведенный лексический строй—привела в данном случае к прямому и полному уничтожению сказки вместе с тем драгоценным грузом поэзии, народной мудрости, социально-бытового материала, ради которого она была переведена и напечатана. Герои, рассуждающие о «лишениях, связанных с ношением», и спешащие кого-то в чем-то «заверить», — это не таиландские крестьяне и монахи, а скорее персонажи современного газетного фельетона (может быть, пародийного); «юный паж» переносит читателя в замок средневековой Европы, а «одухотворенный вид» — в чью-то изысканную гостиную начала века. Нет, о Таиланде, о древнем Сиаме тут и речи нет.

Интересно отметить, что не только самую сказку нельзя рассказывать на не соответствующем ей языке, но даже рассуждать о сказке, пользуясь словами, противоречащими ее духу и складу, — значит компрометировать свою, хотя бы и справедливую, мысль. «Если в первой редакции, — пишет, например, исследователь одной драматической сказки, созданной на основе народной, — автор ограничился лишь воспроизведением некоторых внешних собы-

тий из жизни кошки, то...» — то читатель уже улыбается над «событиями из жизни кошки», не дожидаясь ученого вывода.

«Зазнайство... петушка», которое «выявлено», по мнению исследователя, в сказке, безусловно, вызовет у читателя смех. Не всякий словарь и не всякий синтаксис уместны, когда речь идет о сказочных героях — и не только в тексте самой сказки, но даже и в тексте статьи, этой сказке посвященной. Так тесно спаяна мысль с ее воплощением, в такой прямой зависимости находится образ от слова, что падчерица, которая, как пишет исследователь, «проявляет» к кому-то приветливость и «подчеркивает» свое несогласие с кем-то, падчерица, изрекающая «высказывания», — это не та простодушная и наивная девушка, о чьей кротости и смелости народ сложил свою поучительную, веселую и грустную сказку...

Месяц Апрель, по словам исследователя, охарактеризован в сказке «в плане личных симпатий» — и вот уже отвлеченное слово «симпатия», газетный оборот «в плане» совместными усилиями уничтожили образ доброго волшебника, как «выявляет», «подчеркивает» и «высказывания» только что уничтожили образ падчерицы. Вместе с героями погиб под пером исследователя и тот моральный, этический вывод, ради воплощения которого сказка была создана. Конечно, исследование не художественная проза и не фольклор, но знаменательно, что даже исследованию, если оно хочет быть убедительным, материал запрещает изъясняться на языке, чуждом, противоположном предмету исследования.

Надо помнить, что несовпадение словаря с предметом изображения, то есть ошибка стилистическая, приводит обычно к ошибке более глубокой.

«...Так называемые «архангелы», — пишет, например, комментатор «Песни о Роланде», пишет совершенно всерьез, без тени улыбки, — считались ближайшими помощниками бога по исполнению всякого рода поручений...»[3]

«...В 1103 г. на предложение Владимира Мономаха организовать поход против половцев... киевский князь Святослав Изяславович высказался против... он аргументировал свой отказ указанием на то...»[4] — пишет исследователь «Слова о полку Игореве»... Но ведь князья, которые «аргументируют» и «высказываются против», — это уже не князья XII века; и архангелы, которые «испол-

няют всякого рода поручения», — это уже не архангелы. Сатир, трактуемый как «похотливое лесное божество» [5], — это уже не сатир, не персонаж древнегреческого мифа, а скорее, герой гривуазного французского романа.

Так несовпадение стиля и содержания — даже в скромной деловой прозе — жестоко мстит мысли, искажая ее, превращая, помимо воли автора, одних героев в других, а иногда и одну эпоху истории в другую.

Нет, если уж редактор не стилист, то он воистину и не редактор. Быть «стилистом» — его прямая обязанность. И, как мы видим, не только потому, что он должен уметь зачеркнуть и исправить описку, грамматическую ошибку, ошибку против литературного языка; помочь автору распутать синтаксическую путаницу и превратить громоздкую фразу в более легко усвояемую. Не только потому, что он должен уметь бороться с вульгарностью, с канцелярщиной, с рифмами, неуместными в прозе. Все это — необходимая, но далеко не единственная и даже не главная работа редактора над текстом. Настоящий редактор—это тончайший стилист в более глубоком, в более расширенном смысле слова; он чутко принимает сигналы стиля о нарушении соответствия между замыслом и выполнением, между содержанием и формой. Принимает, расшифровывает, привлекает к ним внимание автора, ищет и находит вместе с автором способы этот разрыв одолеть. Вот в чем заключается «стилистическая» работа редактора, его участие в борьбе писателя за художественное мастерство.

«Нельзя придавать выделке, так называемой технической обработке, самодовлеющей ценности, — писал Маяковский.—Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению» [6].

«Мастерство писателя вовсе не должно быть всепоглощающей целью, — объясняет К. Федин. — Но оно является для него единственным средством создания произведения» [7].

«Бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса» [8], — писал Александр Блок.

«Основным положением эстетики является единство содержания и формы, — пишет К. Федин. — Их неразрывность состоит в том, что содержание обусловливает собой форму, которая оказывает встречное влияние на содержание» [9].

«Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, — писал Александр Блок, — что опытный глаз может увидать душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания» [10].

Вот этим «опытным глазом», «путем изучения форм» проникающим до «глубины содержания», непременно должен обладать редактор. В этом смысле он и должен быть «стилистом». Карл Маркс и Фридрих Энгельс, рассматривая вопросы языка и стиля, писали даже не о зависимости, не о связи между мыслью и языком, а о чем-то неизмеримо более тесном, чем самая тесная связь. «Язык есть непосредственная действительность мысли» [11], — утверждали Карл Маркс и Фридрих Энгельс. «Действительность мысли!» Раз это так, то какого же внимания требует от всякого литератора язык и стиль! Они неотторжимы от понятий содержания, идеи: язык — это их непосредственная действительность. Разрыв между стилем или хотя бы одним из элементов стиля и содержанием должен быть внятен редактору, посильное устранение этого разрыва должно быть одной из его главных забот. И чем произведение крупнее, значительнее в отношении идейном, чем дороже и ближе редактору идейный замысел писателя, тем более чуток должен быть он к нарушению органической связи между содержанием произведения и его формой. Потому что это нарушение наносит делу писателя непоправимый вред, неизлечимые раны. Потому что этот разрыв грозит самыми тяжелыми последствиями — равнодушием читателя к той идее, ради победы которой автор книги взялся за перо.

Разрыв, разлад между содержанием и формой иногда бывает вызван литературной беспомощностью автора, его неумелостью, и тогда лекарство известно: труд, повышение литературной культуры. Но бывает иначе: автор недостаточно любит, недостаточно глубоко прочувствовал свою мысль, благих намерений у него больше, чем жизненного материала; он включил в работу один лишь рассудок, а рассудка — без воображения, без чувства — для созидательной художественной деятельности недостаточно. К чему приводит работа рассудка без работы воображения мы уже видели, исследуя природу штампов.

Идея, говорит Плеханов, должна войти «в... плоть и кровь» [12] писателя — только тогда она приобретает художественную мощь. Недаром существует выражение: «это

написано кровью». Белинский говорил, что мысль в поэтическом создании — это увлечение идеей. «Если б мы допустили, —писал он о поэте, — что... мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом, по нужде, по выгоде, или по прихоти, если б для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль да и втискать ее в придуманную же форму?» [13]

«Придумана» ли мысль и «втискана» ли насильственно в форму, или полюблена, выношена, рождена; охвачен ли ею, живет ли ею художник, или только холодно-рассудительно соглашается с ней — это неминуемо скажется на языке и стиле произведения.

«Искусство не допускает к себе... рассудочных идей, — говорил Белинский, —оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это—живая страсть...» [14]

«Они знакомы с идеями, — укоризненно писал Горький о некоторых наших литераторах, — но у них идеи взвешены в пустоте, эмоциональной основы — не имеют» [15].

Эта «пустота», это «отсутствие эмоциональной основы» неминуемо проступают сквозь стиль. И если стиль художественного произведения отражает равнодушие автора к выражаемым мыслям, читатель отплатит ему той же монетой— равнодушием. Мысли, созданные одним рассудком, лишены способности увлекать сердца. Вот отчего редактор должен опасаться рассудочности. А подает ему сигнал о ней стиль.

Перед нами повесть об учительнице. Главная героиня повести, советская учительница, вкладывает много любви и энергии в свой воспитательский труд, и этот труд, во второй половине книги, начинает, по утверждению автора, давать ощутимые результаты. Класс, прежде разобщенный, объединяется в коллектив. Присутствуя на классном собрании, учительница мысленно сделала выводы из своих многочисленных проб, удач и ошибок и, наблюдая, как дружно и разумно обсуждают ребята проступок одного из своих товарищей, пережила, пишет автор, «сама с собой... теплую хорошую минуту» [16]. Автор сообщает читателям, что, сидя на задней парте, учительница испытала «особую, творческую радость» [16]. Вы-

воды из своего опыта учительница действительно делает правильные, рассудком читатель, наверное, вполне согласится с ней, но вот радости ее не разделит... Трудно извлечь радость из сухих, рассудительных строк. А ведь, собственно, для того, чтобы всем сердцем участвовать в горестях и радостях героев, читатель и берется за художественное произведение, за повесть...

«Воспитание — двусторонний процесс,— радуется учительница,—и заключается оно не в пассивном усвоении и механическом выполнении воспитуемым того» [16] и прочее и тому подобное. Весь абзац, в котором изложены правильные, ценные мысли, пестрит этими «заключается», «состоит в том», «выполнение воспитуемым», «вызвать в воспитуемом»... Нет, радости, «эмоциональной основы» рассуждения учительницы лишены, об этом свидетельствует стиль отрывка; об этом говорит уже одно превращение детей, живых и разных, в абстрактных «воспитуемых»...

«Главное в ходе воспитания состоит в том,— размышляет учительница далее,— чтобы вызвать в воспитуемом ответную волну собственных усилий» [16]. Мысль эта совершенно верна, и, перефразируя ее, можно сказать, что главное в работе писателя состоит в том, чтобы вызвать в читателе ответную волну мыслей и чувств, а вызвать ее, говоря лишь языком рассудка, невозможно. Сколько ни уверяй, что минута была теплая, стиль абзаца, посвященного этой теплой минуте, синтаксисом своим и лексикой выдает холод, а не тепло. «Опытный глаз», видящий «душу по стилю», сразу разглядит лед, а не пламень. Читатель, может быть, и не отдаст себе отчета в причине, но наверняка останется к этой странице холодным.

Советская литература — литература в широком смысле слова проповедническая. Всем разнообразием писательских голосов, всем богатством мыслей, чувств и образов она проповедует создание нового общества и проповедью этой воспитывает нового человека, который призван перестроить мир человеческих отношений. Вот почему разрыв между содержанием и формой, между идеей и ее воплощением, приводящий к холоду или фальши, для нашей литературы особенно опасен. Слушая проповедь, слушаешь ведь не только слова́, но и звук голоса. «Во всяком случае разница великая,— говорил Борис Житков,— когда с охотой и страстью проповедует человек, а когда потому, что

без этого нельзя». В самом деле, когда проповедь ведется не оттого, что писатель обуреваем мыслью, а, так сказать, «для порядка», это самым плачевным образом отражается на стиле, а стало быть, и на результате—на восприятии читателя. Если автор захвачен своей идеей, то неумение—еще полбеды: он не пожалеет труда и времени, чтобы овладеть мастерством, довести свою мысль до полного воплощения. Вот тут-то и может ему помочь опытный редактор-«стилист».

«Странное дело эта забота о совершенстве формы,—писал Лев Толстой.—Недаром она... Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно...» [17]

Но поиски совершенства могут привести к желанному результату лишь в том случае, если чувство писателя не отстает от мысли. Иначе звук его голоса окажется фальшив и бессилен, вопреки словам.

Ранен, ранен насмерть
Юноша-боец.
Трудно передать вам,
Как рыдал отец—

трудно, тем более что поэт нисколько не тронут горем отца и его равнодушие слышно мало-мальски опытному уху в ритме, в интонации четверостишия. Ритм не соответствует горю, в нем слышится не рыдание, а какой-то вялый перепляс, и потому эти строки непоправимы ни для автора, ни для редактора, их никаким трудом нельзя «заострить», и они никого «не пронзят».

Если мысль поэта живет сама по себе, а ритм сам по себе, если мысль не рождена вместе с ритмом, не слита органически с ним, — она бессильна, безвластна. Напротив, рожденные вместе, мысль и ритм приобретают неодолимую власть над чувствами читателя. То, что говорит поэт, «ты принимаешь,— пишет, анализируя ритм одного блоковского стихотворения Б. Житков,—...оно... кажется родившимся из мира, из воздуха». Чувство, вызываемое стихами, в которых мысль и ритм заодно, «встает со дна, не спросясь тебя, неотвратимо, непреоборимо» [18]. И напротив, если мысль твердит одно, ритм—другое, то никакого ответного чувства в читателе слова́ не возбудят, а редактор может сказать с уверенностью: его не было и у самого

автора. Для опытного редакторского слуха такой разрыв — симптом именно равнодушия автора к избранной теме.

Клевета имеет свойство,
Исходя от подлеца,
Сеять в душах беспокойство,
Делать черствыми сердца[19].

Отвлекитесь на минуту от голого смысла, вслушайтесь в ритм этого четверостишия, в его интонацию. Разве автор в самом деле возмущается подлецом, скорбит о черствости, ненавидит клевету? Нет, в ритме этого четверостишия не слышно ни возмущения, ни скорби, ни гнева... Говорится тут о злодействе — о клевете, а ритм танцующий, и если бы в последней строке мы прочитали:

лам-ца-дрица-а-ца-ца! —

это нисколько не противоречило бы внутреннему смыслу бездушных, холодных строчек.

Неожиданный и сильный урок проникновения сквозь стиль в содержание, сквозь язык — в реальность, сквозь текст — в подтекст дает нам одна ленинская статья, посвященная отнюдь не вопросам литературы. Я имею в виду уже упоминавшуюся мною статью В. И. Ленина «Борьба с голодающими». В 1901 году во многих губерниях России начался голод. Правительство стремилось не столько помочь голодающим, сколько оградить себя от возможных голодных бунтов. Министр внутренних дел Сипягин, не принимая никаких мер к спасению людей, обратился с длиннейшим циркуляром к «хозяевам губерний» — губернаторам, подробнейшим образом объясняя им их «права и обязанности». Возмущаясь казенным пустословием, на которое не поскупился министр, Ленин, высмеивая слог циркуляра, в начале своей статьи пишет:

«...когда вчитываешься в эту прелесть, чувствуешь себя точно в русском полицейском участке, в котором от стен отдает затхлостью, отовсюду несет какой-то специфической вонью, чиновники уже по одному своему виду и обращению—олицетворение самой невыносимой волокиты, а виднеющиеся в окно надворные постройки живо напоминают о застенке» [20].

Интересно, что в циркуляре Сипягина нет ни единого намека на какую-либо угрозу, ни единого слова об участке или застенке. Напротив, его многочисленные периоды твердят как будто о другом: о мерах, которые необходимо

принять «в видах,—как сказано в циркуляре,— обеспечения успешной деятельности учреждений, впервые призванных законом к важному делу предотвращения в среде сельского населения продовольственной нужды» [21]. Однако читатель воспринимает не только прямое значение слов. Проникнув сквозь стиль «до глубины содержания» [22], Ленин справедливо увидел за всеми этими «долгом считаю выразить», «в сем, собственно, отношении небесполезным считаю», за всем этим выспренним восхвалением порядка, который «должен быть, в годины серьезных бедствий, сообразован с потребностью усиленной деятельности названных учреждений в местностях, бедствием пораженных» [23], за этими торжественными и безвкусными архаизмами, делающими слог министерского послания похожим на слог царских манифестов,—увидел ему насквозь известный и насквозь ненавистный строй буржуазно-помещичьей России, самую основу этого строя—полицейский участок и застенок за окнами. Такова «удобопроницаемость стиля»; сквозь такие элементы формы, как лексика, синтаксис, интонация, можно увидеть гораздо больше, чем намерен был высказать пишущий, гораздо больше, чем прямо высказано в самом тексте. «Переходя, засим, к порядку действий»[23],— говорит циркуляр, и за этой тупой, педантической формой, за этими «засим» и «порядком действий» можно увидеть и самые действия, или, точнее, преступное бездействие власти.

Стиль художественного произведения, разумеется, не менее, а более выразителен, чем стиль казенных сочинений, состряпанных подручными какого-нибудь Сипягина. Выразителен не только в прямом, но и в переносном смысле. И видеть то, что за этим стилем стоит, должен уметь редактор. Лишь при этом умении он станет подлинным деятелем литературы, участником ее создания; окажется в силах стать вожатым молодого писателя и помощником опытного в исполнении трудного писательского долга—неутомимых пожизненных поисков точного соответствия между содержанием и формой.

2

«Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе же самом,—писал Уолт Уитмен.— Если ты злой или пошлый, это не укроется от

них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях... Нет такой уловки, такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца» [24].

Да, стиль произведения, его форма отражает все: искренность или лживость писателя; горячность или вялость его темперамента; степень увлеченности писателя той идеей, которой посвящена его книга; глубину познания жизни, о которой он пишет; его любовь, его ненависть и его равнодушие. И если писатель — это стилист в прямом значении слова, то есть созидатель стиля, то редактор тоже должен быть стилистом, мастером анализа, мастером проникновения в стиль, зорким распознавателем того, что живет в словах и за словами в тексте и подтексте произведения.

«Стиль — это человек», — справедливо сказано еще в XVIII веке Бюффоном [25]. Сколько в литературе истинных писателей, столько страстных любвей и столько индивидуальных стилей. Хороший редактор, работая с автором, стремясь увлечь его тем или иным жизненным материалом, той или иною идеей, умеет стать на его, авторскую точку зрения и говорить с ним, прочно стоя на почве его жизненного опыта, его любви. Прикасаясь к рукописи, редактор исходит в своих предложениях и поправках из писательской индивидуальности и созданного этой индивидуальностью, нерасторжимо спаянного с нею, единственного, неповторимого, индивидуального стиля. Без этой исходной точки, без этого камертона редактор неминуемо заблудится. Редакторские поправки заплатами будут пестреть в авторском тексте; контакт с автором окажется нарушенным; работа утратит плодотворность.

«Режиссер должен быть прежде всего художником и психологом, — говорил Н. П. Хмелев, — он должен хорошо знать своего актера» [26]. То же можно сказать о редакторе: он должен хорошо знать психологию, тяготения и отталкивания, жизненный опыт, духовный мир того писателя, с чьей рукописью он имеет дело. Он должен чувствовать, понимать и любить порожденный этим духовным миром стиль. Только тогда его предложения будут исполнимыми, поправки без рубца срастутся с живою тканью.

На интересной дискуссии «Поэт и редактор», состоявшейся в Центральном Доме литераторов в декабре 1955 года, С. Кирсанов, с благодарностью характеризуя работу одного из редакторов, вместе с которым ему довелось трудиться над книгой, сказал: «У меня было ощущение, что для данной книги он проникся моим отношением к поэзии, так сказать, стал на мое место и изнутри, с этой позиции, показал мне неточности, излишества, недостатки построения...»

Да, сложны обязанности редактора, сложны и многогранны. Что может быть сложнее, чем умение стать на место автора и взглянуть на рукопись «изнутри», чем задача проникновения в индивидуальный стиль? Редактор в одном лице и критик, и знаток языка, и стилист, и педагог, и, как мы увидим ниже, организатор... Хороший редактор напоминает селекционера, заглушающего одни свойства растения, культивирующего другие. Напоминает он также тренера: он не работает вместо автора, как тренер не совершает упражнений вместо гимнаста, но, ясно представляя себе особенности творческих устремлений писателя, раньше многих разглядев, в чем для литературы объективная ценность его творчества, угадав сильные стороны его дарования, понимая и любя его замысел, отчетливо видит недостатки в исполнении этого замысла и умеет мобилизовать силы писателя на их одоление. «Селекционер» и «тренер» — оба эти термина принадлежат С. Я. Маршаку. Пользуясь театральной терминологией, можно предложить еще одно: «редактор-зеркало». «Я буду вашим зеркалом, — говорил Вахтангов актерам, — буду отражать ваши ошибки и помогать исправлять их» [27]. Качалов, по собственному его утверждению, высоко ценил работу с таким «режиссером-зеркалом». В сущности, «зеркало» — это почти то же, что тренер.

Но какие бы ни отыскивать определения для редакторского искусства, советский редактор — прежде всего общественный деятель, активный борец за все, что в литературе представляется ему передовым, обещающим, талантливым, ярким; воин, ратующий за талантливую рукопись и в издательстве, и на собрании, и, если надо, в печати. Гонитель графоманов и литературных деляг, он — неутомимый искатель таланта, где бы ни загорелся талант «своим первым несмелым огоньком». В этом смысле он продолжает традиции таких открывателей талантов, борцов за талан-

ты, какими были Короленко, Горький, Стасов. Трогательны и точны слова Репина о Стасове: «Да, Владимир Васильевич был истый рыцарь просвещения: так много безыменно служил он самым тонким, самым глубоким сторонам большого чужого творчества» [28].

Служить чужому творчеству, малому ли, большому ли, помогать писателю «идти к своей высоте» — вот заветный долг редактора, его служение литературе.

Да, сложны обязанности редактора: в его работе требовательность должна сочетаться с бережностью. Властным, настойчивым редактором был А. М. Горький: настойчиво выдвигал он, настойчиво предлагал писателю ту или иную тему, умел сурово спросить с писателя высокое качество труда — а с какою бережностью относился он к росту индивидуальности, как опасался повредить ей!

«Я очень рад, что мои письма Вам приятны, — писал он, например, молодому Федину, — но все-таки посоветую Вам: ничего не принимайте на веру! Как только Вы почувствуете, что чужое слово, чужая мысль входит в Ваше «я» углом, как-то мешает Вам, — значит, между Вами и ею нет «химического сродства» и Вы отодвиньте ее в сторону, не вкрепляйте ее насильно в Ваш духовный обиход» [29].

Станиславский, учитель не одного поколения актеров, имевший над ними благодаря своему режиссерскому и актерскому гению огромную власть, постоянно объяснял молодым режиссерам, как вредны, сколь недопустимы деспотические приемы работы, как важно научиться возбуждать «личное творчество актера» [30]. «Сила его метода, — рассказывает один из помощников Станиславского, — была не в принуждении, но в увлечении актера. Он не «делал» роли... но выращивал ее в душе актера, уподобляясь, по его собственному определению, садовнику, растящему новое дерево или цветок...» «...Не пытайтесь тянуть молодой росток из земли — выйдет калека и больше ничего» [30], — предостерегал Станиславский. Не навязывать, а увлекать — таков был его девиз. «Переваривать чужое и чуждое, — говорил Станиславский, — труднее, чем создавать свое, близкое уму и сердцу» [31].

«Подхватывая замысел, в который я его посвящал, — рассказывает о Горьком Федин, — он шел от него к жизни и сам начинал с увлечением посвящать меня в свои мысли, углубляя, раздвигая мои намерения» [32]. Углубляя и раздвигая намерения автора, а не навязывая книге нечто

автору чуждое. «...Его отношение к действительности,— продолжает К. Федин,— само говорило, куда следует обратить взор» [32].

Да, сложны и многообразны обязанности редактора — деятеля советской литературы, активного ее созидателя! Что может быть сложнее, чем поиски «химического сродства», чем умение увлечь мысль и возбудить воображение, умение углубить и раздвинуть замысел, умение стать зеркалом для нового растущего таланта! Но именно потому, что обязанности эти многогранны и сложны, сложны по самой сути, по самой природе своей, что они требуют и призвания и подготовки, находятся среди редакторов люди, которые стремятся упростить свою работу, механизировать ее, свести к приемам самым элементарным. Вред, наносимый ими литературе и писателям, огромен.

«Всякая работа требует мастера,— писал М. Горький.— Старинная пословица совершенно правильно отметила, что «всякое дело мастера боится, а иной мастер—дела боится». Для того чтобы не бояться дела, нужно хорошо изучить материал, овладеть им. Боятся дела только те, кто его не знает или плохо знает. Такие люди, будучи испуганы сложностью дела, конечно, не способны развивать его и стараются упростить» [33].

Некоторые способы упрощения редакторского искусства вполне определились. Это не приемы мастерства — это, скорее, глубоко и безотчетно укоренившиеся предрассудки. И чем они безотчетнее, тем опаснее. Молодые редакторы, пришедшие в издательство с вузовской скамьи, приучаются пользоваться ими, как «готовым набором»; редакторские предрассудки воздействуют и на писателей с еще неустановившейся творческой манерой.

Рассмотрению дурных редакторских привычек, ошибочных навыков и будут посвящены ближайшие страницы. Необходимо выяснить их происхождение, определить и назвать их, дать им настоящую цену.

3

В цикле стихов, посвященных жизни и труду в Казахстане, молодая женщина, москвичка, поехавшая работать туда, рассказывает о тружеnических победах, о своих невзгодах и радостях. Внутренний пафос стихов — гордость человека сильного, одолевшего и тоску по Москве,

и бытовое неустройство, научившегося любить своих новых товарищей, свой новый дом, природу, столь чуждую сначала, и свой нелегкий в условиях суровой зимы учительский труд. Есть в этом цикле стихотворение со странным названием: «Как я топила печь». Научиться складывать поленья в печи так, чтобы они разгорались жарко и дружно,—дело не простое. Женщине, привыкшей к газовой плите и к готовому теплу московских батарей, не сразу далась эта наука. Пришлось повозиться и даже поплакать: в избе холодина, а печь не дает огня, потчует одним дымом.

И раздувала едкий дым
Дыханьем собственным своим...
...И слезы утереть пришлось,—
Быть может — дым.
Быть может — злость.
...И снова, уж в который раз,
Опять он, подлый, гас и гас...

Кончается стихотворение веселой просьбой к москвичам не жалеть уехавшую: она довольна, что прошла эту школу:

Мне просто в жизни повезло:
Я знаю, как добыть тепло [34].

Подготовляя это стихотворение к печати, редактор переделал строку

Опять он, подлый, гас и гас

по-своему:

Опять, капризный, гас и гас.

В другом стихотворении того же цикла, напечатанном в другом журнале, рассказывается, как зимним вьюжным утром учительница по заваленному снегом полю пробирается на урок:

Немыслимые триста метров
Мне предстоит сейчас пройти.
Пройти, захлебываясь ветром,
Пройти без тропки, без пути,
Не видя пред собой ни пяди,—
Как вплавь по бешеной реке...
Стопу проверенных тетрадей
Зажав в негнущейся руке

В сугробах утопать по пояс,
Натугой брать за пядью пядь...
И торопиться, беспокоясь,
Чтоб на урок не опоздать.

Редактор—уже не тот, а другой—зачеркнул строку «натугой брать за пядью пядь» и переделал ее по-своему:

И каждый шаг упорством брать[35].

Обе эти поправки незначительны и по существу мало изменяют текст. Но обе характерны, каждая в своем роде.

Постараемся понять, чем они вызваны.

Первая, очевидно, тем, что слово «подлый», даже обращенное к огню, представляется редактору нестерпимою грубостью. Вот он и заменил грубое слово более изысканным — и огонь, заставлявший женщину плакать, превратился из серьезного противника в этакого игривого плута-шалунишку; из подлого (в глазах женщины) стал всего только капризным. Тут намерение редактора понятно: устранить грубое слово. Во втором случае поправку объяснить труднее. Ведь грубого в словах:

Натугой брать за пядью пядь—

нету и тени; сильно передана трудность пути сквозь вьюгу по глубокому снегу — и только. И слово «натуга», и выражение «за пядью пядь» вполне литературные (как, впрочем, и слово «подлый»). Однако редактор счел их неприемлемыми. Почему же?

Ответить на этот вопрос можно, лишь рассмотрев другие поправки других редакторов в других рукописях. И не в одной-двух, а во многих. Только тогда система отношения к языку со стороны редакторов-упростителей станет нам ясна.

«Сам он, дурак, заполз и удавился, а я за него отвечай!»— говорил мальчишка в «Школе» Гайдара.

В одном из давних изданий «Школы» слово «дурак», обращенное к таракану, постигла та же судьба, что и в современном журнале слово «подлый», обращенное к огню: оно было вычеркнуто [36]. Тут причина ясна: грубость. Слово «дурак» грубое, и редактор, несомненно, боролся именно с грубостью.

Но вот:

«Она... надела на босу ногу туфли и ушла»,—пишет Гайдар.

«...На босые ноги» [37],— исправил в одном издании редактор.

А тут в чем дело? Ведь в словах «на босу ногу» никакой грубости нет?

«Хотел Васька бежать разыскивать Петьку, а Петька и сам навстречу идет»,— написано было у Гайдара.

«...а Петька сам навстречу идет» [38],— поправил в одном издании редактор.

Что же? Разве союз «и»— это грубость? Почему он был уничтожен редактором и восстановлен лишь недавно текстологами, проделавшими по просьбе редакции Детгиза большую работу, чтобы освободить гайдаровский текст от непрошенных поправок? Чем не понравились редактору слова «и сам»?

По-видимому, тем же, чем «на босу ногу»,—интонацией живой речи. На это указывают многочисленные подобные же поправки в других рукописях.

«А я им и говорю» [39],— повествует герой одной сказки.

«А я им говорю» [40],— исправляет редактор.

«Вот и врешь» [41],— рассказывает сказку писатель.

«Вот врешь» [42],— исправляет редактор.

«Партизаны днем по лесам прячутся,—говорит в одной повести лихой партизан,—а ночью лупят фрицев почем зря».

Редактор подчеркивает слово «лупят». Мы догадываемся, почему: он борется с грубостью. Ему хотелось бы, чтобы партизаны выражали свои мысли с большей деликатностью. Заодно подчеркнуто и выражение «почем зря». А это почему? Для редакторского слуха это, по-видимому, слишком разговорно, слишком простонародно... Ведь вычеркнул же из гайдаровской «Школы» редактор слово «куда» [43]: «дома баба куда как рада будет»,—говорил ротный Сухарев, собираясь послать в деревню домой настоящее городское пальто. Почему? Что плохого в обыкновенном слове «куда»? Ничего. Но «куда как рада»— это не менее разговорное выражение, не менее народное, чем «почем зря».

«Мать бросила в котел с кипящим чаем горсть соли, подождала немного и слила туда из подойника добрую треть молока. Котел мгновенно замолчал, словно насытившееся брюхо».

Редактор подчеркнул в этом абзаце одно только слово— «брюхо». Чем оно не устраивает его? Грубостью? Да разве

в этом контексте оно грубо? Или просто тем, что это — коренное русское слово, как «за пядью пядь», как «натуга»?..

«Седая щетина»,— пишет автор; «седые волосы»,— исправляет редактор. «У тебя на это духу не хватит»,—пишет автор; «Ты не решишься»,— исправляет редактор. «Перемахнул»,— пишет автор; «перепрыгнул»,— исправляет редактор.

Изучая пометки и поправки иных редакторов — а также иных рецензентов и критиков,— убеждаешься, что свою работу над языком и стилем они представляют себе так: их обязанность — избегать всего, что грубо. В самом деле, борьба с грубостью входит в обязанности деятелей советской литературы, но и ее нельзя вести механически, не считаясь с контекстом. К тому же грубым некоторым редакторам и рецензентам представляется чуть ли не всякое коренное русское слово и всякий разговорный оборот — вот почему они подчеркивают «брюхо», «почем зря», «щетина», «куда как рада».

Знак равенства между коренным — и грубым; разговорным — и грубым; народным — и грубым сознательно и бессознательно ставится многими работниками редакций.

Несколько лет назад, например, «Учительская газета» опубликовала письмо учительницы [44], в котором брезгливость к живому русскому языку выясняется с полной очевидностью. Учительница протестует против того, что автор одной повести вместе со своими героями употребляет, по ее определению, «жаргонные словечки». Редакция напечатала письмо учительницы без всяких комментариев и оговорок, тем самым присоединившись к ее возмущению. Между тем в «жаргонные» учительницей оказались зачислены коренные слова, прочно вошедшие в классическую русскую и советскую литературу: «напоследок», «забоялся», «приспичило», «здесь хватили лишку» и пр. Ученая учительница—а с нею вместе и редакторы газеты!—не читали у Маяковского:

...*Хватил* вина и горя *лишку*;

у Тургенева:

...вишь, уж очень *приспичило*;

у Пушкина:

Махнул рукою *напоследок*—
И очутился у соседок;

у Грибоедова:

Мне кажется, так *напоследок*
Людей и лошадей знобя,
Я только тешил сам себя...

и многое, многое другое... Впрочем, хорошо, что не читали, а то, чего доброго, согласно принятой ими системе, они объявили бы жаргонными и «очутился», и «знобя», и «тешил»... Грубого в этих словах ничего нет, но ведь и в слове «напоследок» тоже нет ничего грубого, а учительница все-таки усмотрела в нем «жаргонность».

Замашка эта — видеть в народном коренном языке нечто низкое, в литературу недопустимое, — далеко не нова. Существовали же во времена Пушкина критики, которые сочли «низкими, бурлацкими» употребленные им в «Полтаве» «визжать», «ого!», «пора» и даже, как это ни странно, «усы»[45]. Недаром были выведены Гоголем в «Мертвых душах» провинциальные дамы-чиновницы, которые отличались «необыкновенною осторожностию... в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась, я вспотела, я плюнула», а говорили: «я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка». Ни в каком случае нельзя было сказать: «этот стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо ведет себя» или что-нибудь вроде этого. Чтобы еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора...» Не такие ли дамы и их брезгливость к сильному и простому языку вызвали замечание Пушкина: «...Мы и в литературе, и в общественном быту слишком чопорны, слишком дамоподобны» [46]. Наверное, он предугадывал «даму просто приятную» и «приятную во всех отношениях»: ведь они были типичны для тогдашнего чиновного общества, и провинциального и столичного. Но вот что странно: зачем брать пример с этих дам учительнице и редактору нашего времени? Советская литература — литература демократическая. Давно уже французящие дамы исчезли из числа ее законодательниц. К чему же ей сохранять «чопорность и дамоподобность»?

Истребляя в тексте повестей, романов, стихов, рассказов народные русские слова, упорно сглаживая или устраняя разговорную интонацию, воюя против областных слов, как бы они ни были поэтичны, метки и понятны, только потому, что они областные, редакторы имеют обыкновение

ссылаться на Горького. Между тем не кто иной, как именно Горький, писал, обращаясь к литераторам: «Уместно будет напомнить, что язык создается народом» [47]; советовал вслушиваться в народную речь; изучать «коренной, мощный народный язык»; изучать фольклор и для расширения лексикона штудировать «богатейших лексикаторов наших»— Лескова, Мельникова-Печерского, Левитова — знатоков областных и профессиональных речений.

Чистота, по Горькому, никогда не была равна гладкости. Протестовал он против принятого в книгах некоторых писателей в тридцатые годы натуралистического фотографирования речи и против выдумок, искажающих дух языка. А не против его силы, красочности, богатства. Редакторы же упростители стали, в сущности, бороться за оторванность языка от жизни, за гладкопись, не смущаясь тем, что под флагом горьковской борьбы за чистоту производить опреснение, выхолащивание языка — значит попросту на Горького клеветать...

Заглянем хотя бы в одну из тех книг, которые Горький рекомендовал «штудировать». С любовью и точностью воспроизводит Левитов речь разнообразного люда, встреченного им на шоссе: торговки и хлебопека, солдата, ломового извозчика. Какое в самом деле на этих страницах лексическое богатство, какое разнообразие интонаций:

«...правду ежели говорить, так немец один, — в Малой Подьяческой сапожный магазин у него, — давал мне в месяц семь серебра на евойных харчах, но только я не пошел, потому всякой сволочи подражать не намерен. Опять же, признаться, и запивойству этому самому, грешным делом, очень даже довольно подвержен; а при хозяине жить с эвтаким мастерством не годится» [48].

Вот какие тексты рекомендовал молодым литераторам Горький для обогащения лексикона; а дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях пытаются сделать его своим союзником в борьбе против живого языка... Да и собрание сочинений М. Горького — достаточно наглядный комментарий к его истинным мыслям о том, что такое чистый литературный язык.

Действительно, «выкулдыкиваний» мы у него не встретим. К нарочитому вкраплению в текст областных словечек для создания бутафорского «местного колорита» он не прибегал; недаром он предостерегал литераторов от речевых капризов и всяческого пустого плетения словес.

Но и до и после революции, в очерках, в романах, в повестях, в статьях, Горький, о чем бы и для кого ни писал, пользовался и в авторской речи и в речи героев и редкоупотребительными, и старинными, и областными словами. Редактор, который, судя по подчеркиваниям в рукописи, опасается, что читатель не поймет слова «кадь» (сам он, по-видимому, знает только кадку), этот редактор легко обнаружит в сочинениях Горького такие слова, как «упокойник» вместо общепринятого «покойник»; отнюдь не общерусскую «горнушку»; старинные «оные, кои, сие» (в статьях, написанных в тридцатые годы нашего века), и «ведун» в прямой авторской речи вместо общепринятого «колдун», «волшебник», и не зарегистрированные ни в одном словаре «волнишки» вместо маленьких волн — тоже от автора, и искаженные на татарский лад русские слова «тырактыр — железна лошадка», «пылатил налоги» [49] (в речи героя); и многие и многие сотни слов и интонаций, выхваченных непосредственно из безбрежного моря народной речи и совершенно опровергающих дикое представление о Горьком как о ревнителе языка бесцветного, дистиллированного, гладкого. Что делал бы Горький, если бы его солдату из повести «В людях» запретили сыпать «вятской сорочьей скороговоркой»:

«— Што вылупили шары-те на меня? Ой, да чтоб вас ро́зорвало на кусочки...»,

а бабушке рассказывать о страданиях девицы на старинный певучий лад:

«...и восплакала она от сердечной обиды...»

а деду браниться, мешая поговорки с самыми неожиданными, причудливыми словечками:

«— Фармазон, вошел в дом — не перекрестился... ах ты, Бонапарт, цена-копейка!»

Лишенный несметных богатств родного языка (а характерные отклонения от нормы для мастера — тоже богатство), он был бы похож на живописца, у которого отняли краски.

Он не брезгал этим богатством. И грубость пускают в ход мастера, когда она служит их задаче.

«Мы рановато укладываемся *дрыхнуть* на дешевеньких лаврах...» — пишет Горький в статье «Литературные забавы».

«Немцы наводнили своими войсками Украину, *вперлись* и в Донбасс», — написано в «Школе» Гайдара.

Что же? Пугаться тут слов «дрыхнуть» или «вперлись»?

«Революцию устроили... Вся *сволочь* на прежнем месте»,— говорит фабриканту о Февральской революции в той же повести сторож.

Надо быть безнадежным ханжой, чтобы, прочитав эти абзацы, упрекнуть писателей в употреблении грубых слов: «вперлись», «сволочь», «дрыхнуть». Они тут не зря грубые.

Горького не упрекали и, в данном случае, Гайдара тоже. Но обычно редакторы-упростители в своей жажде упростить, облегчить себе работу, подменить живое восприятие языка каким-нибудь раз навсегда установленным правилом не желают судить о слове с точки зрения конкретной идейной и художественной задачи: характеристики того времени, когда оно произносится; лица, которое его произносит; той обстановки, в которой звучит это слово. Они попросту, не затрудняясь определением задач, подчеркивают и зачеркивают все, что, согласно усвоенному ими неподвижному кодексу, выходит за рамки «чистого литературного языка».

«Все правки в сторону обесцвечивания текста на манер грамматической литературности,— писал о подобных исправлениях Б. Житков.— Язык этот утверждает, что ничего не случилось» [50].

Согласно неподвижному кодексу редакторов-упростителей, «упорство» всегда лучше «натуги», потому что «натуга» грубовата; «шебаршиться» хоть и очень выразительно, да зато не общепринято и потому его лучше из текста удалить; написать о бухгалтере «плешивый» нельзя, это слово грубое; слово «гадость» неуместно в печати и сказать от имени мальчишки: «во дворе растут лопух, крапива, всякая гадость»— значит тащить в книгу чуть ли не заборную брань...

Редактор, вполне снисходительно относящийся к проникновению в повесть оборотов речи, заимствованных из канцелярских бумаг: «*в силу*... раздумья» или «*включился* в спор» [51]; редактор, допускающий, чтобы статьи о литературе писались таким слогом: «Даже *наличие* ряда благоприятствующих обстоятельств не всегда *обеспечивает* создание произведения высокой художественности» [52] (будто художественность — это овощи, которыми надо вовремя обеспечить торгующие организации!),— словом, редактор, ничуть не обеспокоенный появлением в художественной и деловой прозе выражений и слов, заимствованных из от-

четов, приказов, протоколов и рапортов, этот редактор чувствует себя глубоко уязвленным, увидев в рассказе или повести слова из народного коренного русского словаря: «забулдыга», «опростоволосился», «улепетнул».

«Обеспечить художественность» — это ему нипочем; зато слово «опростоволосился» (в каком бы контексте оно ни стояло) рука сама тянется заменить более интеллигентным: «ошибся»... Такая снисходительность к одному и беспощадность к другому, в сущности, тесно связаны между собой; это—две стороны одной и той же медали: вполне естественно, что человек, чувствующий себя среди канцеляризмов в родной стихии, народные слова и выражения воспринимает как нечто неуместное, чуждое. Ему они действительно чужды, но ему, а не Горькому, и горьковская борьба за чистоту языка тут решительно ни при чем.

«Всегда учитесь языку и у старых писателей... и у жизни, ныне создающей новую и обновляющей старую речь, — советовал Горький одному молодому писателю. — От жизни Вами хорошо взято словечко «доделиста». Умейте различать, что звучит крепко и дано надолго, от словесной пыли...» [53] «Наиболее меткие — это хорошо, но — надобно пользоваться ими умело» [54], — писал Горький другому литератору об областных словах. Стало быть, речь шла не об истреблении, а об отборе... Вовсе не горьковский словарь ставит в действительности в пример автору редактор-упроститель, и не горьковское отношение к языку — отношение художника! — а собственный свой узкий словарь, свое педантство и свое неодолимое пристрастие к языку ведомственного годового отчета.

Крылов, Грибоедов, Некрасов, Толстой учились языку у народа — это известно редактору. На страницах произведений Горького, Шолохова, Фадеева звучит народная русская речь — щедрая, яркая, меткая, разнообразная. Редактору известно, что литературный язык постоянно обогащался и обогащается речениями языка народного, питается ими. И все-таки, заметив на странице слово «шматок» или «дырье», он аккуратно подчеркивает его и на всякий случай ставит на полях птичку. Не лучше ли сказать «кусок» и «дырявое платье»? «Я обошлась посредством платка» — ведь это куда элегантнее, чем «я высморкалась».

«Протока», «на выходе из проулка», «круги» на плите «покрыты изгарью и выплесками» — для чего употреблять в повести эти и подобные им слова, никогда не слыханные

и не употребляемые мною?—молча, но укоризненно спрашивает редактор, не обращая внимания на то, о каком крае рассказывается в повести, от чьего имени ведет автор свою речь. Не лучше ли сказать: «выходя из переулка», «круги на плите покрыты гарью и следами от часто выплескиваемой воды»?

А в самом деле—может быть, так лучше, как предлагает редактор? Для чего употреблены в повести все эти редкостные слова: «протока», «изгарь», «выплески»? Почему возникли они в этой рукописи, они и подобные им?.. Редактору невдомек, что художник видит своих героев в неразрывной связи с окружающей их природой, с их бытом, заражается речью от них; употребляя слова, принятые в том или в другом крае, даже в прямой авторской речи, писатель как бы сливается со своими героями, невольно смотрит их глазами, слышит их ушами, усваивает их душевный строй. Недаром Гоголь, взглянув на царицу Екатерину глазами запорожцев, увидел даже ее в украинской свитке и в красных сапогах. Слова, заимствованные из словаря героев и употребленные автором в изображении пейзажа, или одежды, или орудий труда, углубляют подтекст, струят тот воздух, в котором работают, думают, борются, движутся люди. Это — чудодейственные помощники автора, они — слова-созидатели, слова-строители; благодаря этим редко употребительным, а порою и областным словам за плечами людей проступает образ еще одного героя книги—того особого, полного неповторимых примет края, где эти люди живут.

«Язык надо бы по всем отделам держать в чистоте,— писал Лев Толстой,— не то, чтобы он был однообразен, а напротив—чтобы не было того однообразного литературного языка, всегда прикрывающего пустоту»[55].

Чистый язык — это вовсе не пресный, не бедный язык, а, наоборот, изобильный. Чистота языка — это не бедность, не однотонность, а выразительность, разнообразие, богатство. Гладкие фразы, всегда прикрывающие мысли шаблонные, а чувства готовые, словно дежурные блюда,—вот что должен преследовать и действительно преследует умелый редактор. Но редактор-упроститель, понимающий борьбу за чистоту как борьбу против выразительности, редактор, всё народное считающий грубым, совершает над текстом совсем другую работу: подчеркивает, например, меткие и мудрые народные поговорки.

«Стоп! Выключай мотор! — говорит на собрании молодой рабочий изолгавшейся девчонке. — Кривое кривым не исправишь».

Редактор подчеркивает «кривое кривым» и ставит на полях вопросительный знак...

...А в самом деле, не отказаться ли вообще литературе, для удобства редактора, от «коренного, мощного» русского языка? Не перейти ли на тот худосочный—да зато изящный, деликатный,—на котором изъяснялись когда-то «приятные» дамы? Редактор будет избавлен от необходимости ставить на полях вопросительный знак против загадочного выражения: «они поднялись на взлобок» и подчеркивать, как грубое, «не таращь глаза»... Правда, если отказаться, останется неясным, как быть с мастерами? Лев Толстой в авторской речи употребляет слова «леха», «прополонная рожь»[56] неизвестные редактору и потому для него неприемлемые, а Шолохов пишет «будылья татарника»[57], «журчилась вода» [58]... Что такое «будылья» и почему «журчилась», а не «журчала»? Ах, с каким удовольствием выкорчевал бы редактор эти «будылья» из текста любого другого автора! Тут он вынужден их сохранять, но опыт мастеров ничему не научает его. И этот вопрос, как и все остальные, он решает просто: что можно знаменитому, того рядовому нельзя... Правда, если отказаться от живого, богатого, сильного языка, останется неясным, как быть с жизнью, которую литература призвана отражать? Как писать о жизни, не пользуясь живым словом? Ведь для изображения людей нашей огромной многонациональной страны, их труда, их быта, их мыслей, окружающей их природы, словарь нужен богатейший, интонации многообразнейшие? Ведь она отнюдь не примитивна и далеко не всегда деликатна— жизнь?!

Но жизнью редактор-упроститель не озабочен. От нее он далек, так же далек, как и от литературы.

...Нет, не следует, нельзя, недопустимо превращать сложнейшую, тончайшую работу над языком и стилем в нечто упрощенное, оторванное от содержания, от места и времени, от жизни и от искусства, в нечто механическое, раз навсегда заданное. Оно, быть может, и просто, да зато губительно. Не та ли это простота, которая хуже воровства? Увидишь: «Перво-наперво не таращь на меня глаза» (кричит измученная прачка своему непоседливому сы-

ну),—подчеркивай «перво-наперво» и «не таращь» и предлагай»: «Прежде всего перестань так широко открывать глаза»; увидишь слово «заплот», тобой не употребляемое и тебе неизвестное — зачеркивай, пиши «забор»... Просто! А что вместе с этими словами исчезает образ человека, образ места, а иногда и образ времени — до этого тебе и дела нет...

Слово «вытаращить», или слово «изгарь», или слово «заплот»— это краски на палитре художника, такие же ценные, как и любые другие. Обязанность редактора вовсе не в том, чтобы отмечать в рукописи всякое мало-мальски необычное слово. Надо понимать направленность каждого куска, его задачу, тогда обрадуешься слову, которое помогает эту задачу решать. Надо видеть мир, который] создает своим искусством художник, и идти этому миру навстречу. Механическим подчеркиванием слов, заподозренных в областном происхождении, тут ничего не возьмешь. Ссылки же на то, что читатель не поймет русского слова, если оно предстанет перед ним в не совсем обычном виде, весьма наивны. Читатель не иностранец среди родных корней. Зная слово «гарь», «гореть» или «плеск», «выплескивать», он без усилия разгадает таинственные слова «изгарь», «выплески». Оберегать читателя следует от языка гладкого и бюрократического, а не от русского.

Да, сложны обязанности редактора... «...Язык— народ, в нашем языке это синонимы, и какая в этом богатая глубокая мысль!»[59]— говорил Достоевский.

И какую великую ответственность возлагает эта мысль на писателя, а вместе с ним и на редактора художественных произведений.

4

Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Маяковский писали на русском литературном языке, мощно раздвигая его пределы, черпая богатства из речи народа. Но они не только пользовались языком литературным и народным, как чем-то готовым, чем-то раз и навсегда законченным,— они и творили его. Материалом в этом созидании был для них и русский литературный язык, и языки иностранные, из которых можно было черпать наименования отвлеченных понятий, и звучащая вокруг живая народная речь, и сокровища русского фольклора. Из всех этих элементов

создавался индивидуальный стиль великих писателей. Можно сказать, что хотя Пушкин писал по-русски, но на особом русском языке — на пушкинском; Некрасов писал на некрасовском, Маяковский — на маяковском. Они, как все истинные писатели, были не потребителями-иждивенцами, а создателями, творцами языка.

«У народа, у языкотворца, умер звонкий забулдыга подмастерье»,—писал Маяковский после смерти Есенина. Роль писателя он определял, таким образом, как роль участника в языковом творчестве народа.

Восхищаясь одной из присланных ему рукописей, Толстой объяснял: «Язык же выше всякой похвалы. Это... сплошной живой язык с вновь образовывающимися словами и формами речи»[60].

Литератор, желающий стать редактором, должен настойчиво, вполне сознательно развивать в себе восприимчивость к особенностям интонации, голоса, стиля писателя и к тому стремлению «образовывать новые формы речи», которыми так восхищался Толстой.

«Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг: живое тело...»[61]— писал Тургенев о языке Герцена.

В самом деле, если подходить к стилю Герцена только с точки зрения строгой логики и грамматической правильности, чуть ли не каждый абзац его гениальной прозы должен вызывать возмущение. Герцен писал о тишине в полях, о просторе:

«*Вид* полей меня *обмыл...*»

О самодержавии при Александре II:

«...оно созвало каких-то нотаблей и велело им м о л ч а т ь *свой совет*».

О московском барстве, устраивавшем пышные официальные банкеты:

«Удивлять стерлядями и кулебяками после того, как стерляди *ели Муравьеву и кулебяки Каткову*, как-то стало противно» и этим грамматическим нонсенсом: «ели Каткову и Муравьеву», или: «а, ведь, М у р а в ь е в у о б е д а ю т не трехлетние дети»[62]— обедают кому!— подчеркнул холопское усердие, холуйство реакционного барства.

Герцен постоянно нарушал общепринятые нормы литературного языка, нарушал умышленно, творчески — и достигал нарушениями той необычайной выразительности

стиля, которая приводила в восторг читателей и среди них Тургенева.

Роль языкотворцев, сотворцов народа по созиданию языка, по образованию и отбору новых форм речи, продолжают талантливые советские писатели. Чем богаче, ярче индивидуальность писателя, тем своеобразнее его язык. Но как трудно ожидать от иного редактора, чтобы он был пленен своеобразием чьего-нибудь языка и стиля! Для редактора-упростителя самобытный стиль не радость, а помеха. С ним слишком много хлопот: то прилагательные оказываются не на привычном месте, то глаголы, а то словцо загнет писатель какое-нибудь, редактором неслыханное. Иной редактор привык относиться к художественному тексту, как школьный учитель к детскому сочинению: заметив что-нибудь необычное в лексике или в синтаксисе, он строго пишет на полях: «Стиль!» В новизне разбираться сложно; всякая новизна может быть и полноценной и пустопорожней; механически применить к ней мерку старины гораздо легче, чем самостоятельно определить ее достоинство. Между тем «новизна в поэтическом произведении обязательна»[63],— утверждал Маяковский и высмеивал людей, полагающих, будто поэт — это человек, усвоивший установленные, привычные правила стихописания. «Таких правил вообще нет,— говорил Маяковский.— Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила»[64]. Но встречаются у нас редакторы — и их немало,— которым от каждой новой рукописи более всего хочется, чтобы она была похожа на предыдущую. Так им легче. Они не отдают себе отчета в том, что свежая мысль, впервые высказываемая писателем, свежий жизненный материал, впервые вводимый им в литературу, неизбежно требуют и свежего, еще небывалого способа изображения, то есть нового стиля. Редактору-упростителю противопоказана даже самая робкая своеобразность, она вызывает его раздражение, недоумение или насмешку.

«Ученые утверждали,— пишет автор,— будто чернокожие люди смахивают на обезьян». «Походят»,— поправляет редактор, зачеркивая «смахивают». Так «правильнее» и так привычнее.

Автор рассказывает о прекрасном, шумном кедре. Синицы весь день прыгают по его ветвям, издали кажется, словно кедр щебечет. «Стоит он весь живой,— пишет

автор,—и тянется зелеными ветками все выше и выше к солнцу». Редактору показалось, что написать про кедр «стоит весь живой» слишком смело. Ведь живыми бывают люди, собаки, лошади,— кажется — цветы, но не деревья. Подальше от греха! «Стоит он весь зеленый»,— поправил редактор.

«Если махать проволокой перед магнитом, то в ней заводится электричество»,—пишет автор. «Возникает»,— поправил редактор: «заводится» пахнет просторечием.

«Страшно ей, наверно, на островке жить,— пишет автор о птице.— В сильный шторм волны и до гнезда дохлестывают». Слово «дохлестывают»—сильное, выразительное русское слово — разумеется, показалось редактору грубым. «Доходят»,— аккуратно поправил он...

Примеры этих микроскопических исправлений заимствованы мною из разных рукописей, представленных разными авторами в разные редакции в разное время. К чему же дружно, хотя и не сговариваясь между собой, стремились редакторы? Как можно характеризовать мелкие стилистические изменения, внесенные ими в текст? Странно выговорить: во всех этих случаях редакторы вели борьбу с образной речью. С тем, чем именно и характеризуется художественная проза, что отличает ее от делового отчета и упражнений на грамматические правила. Писатель искал слова-образа, редактор— слова-значка. Каков же результат? Так как содержание, смысл слова тесно связан с его выражением, то перемена в способе выражения немедленно отразилась на смысле. И отразилась губительно: содержание каждой из приведенных фраз сделалось беднее.

«Ученые утверждали, будто чернокожие люди смахивают на обезьян»,— тут «смахивают» говорило не только о сходстве, нет, это же слово подчеркивало, что ученые презирали чернокожих, и оно же подсказывало читателю, что автор ни в грош не ставит суждение этих ученых. В данном контексте слово «смахивают» богато смыслом и оттенками смысла, «походят»— гораздо беднее. У него одна-единственная смысловая нагрузка, а у вычеркнутого слова их было по крайней мере три.

И «живой кедр» в приведенном контексте гораздо богаче, чем «зеленый»: за словом «живой» мы видим синиц, которые прыгают на дереве, слышим их щебет; в воображении возникают солнечные пятна, шелест листьев, шум

ветра... «Стоит он весь живой...» Заменить слово «живой» словом «зеленый»—поправка, казалось бы, небольшая и якобы точная: ведь дерево-то и в самом деле зеленого цвета! Но это мнимая точность — точность справочника, точность учебника, а не произведения поэтического. Одним ударом поправка убила и ветер и синиц—все содержание образа.

«И молодой, греховный рай»[65], — сказано у Шевченко. Вот это воистину поэтическая точность, оглушительно смелая, создающая новый образ юности (и новый образ рая!): «греховный рай». Что сделал бы с «греховным раем» редактор, пугающийся даже такого робкого образа, как «живой кедр»?

«По окнам бегут кривые слезы...: весна!»[66], — пишет В. Панова. Слезы в действительности не могут быть ни прямыми, ни кривыми; но такова сила поэтической точности, что за этими «кривыми слезами», текущими по стеклу, встает перед читателем весенняя распутица и даже тот маленький мальчик, чьими глазами увидены кривые тропинки дождя на стекле. Поэтическое слово потому и выразительно, что ему присуща большая емкость.

«Каждое художественное слово... тем-то и отличается от нехудожественного, — объяснял Лев Толстой, — что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений»[67].

Эта емкость, это «множество»— одно из главных сокровищ художественной литературы. Незначительная, еле заметная поправка, замена всего только одного слова другим, еще одна замена, вытравляющая образ, еще одна — и текст неизбежно блекнет, теряет долю своей поэтичности, а читатель — долю предназначавшегося ему богатства.

Перелистывая рукопись и следя за подчеркиваниями редактора из страницы в страницу, с удивлением замечаешь, что иной редактор пугается всякого, самого обычного тропа: олицетворения, гиперболы, метонимии. Упрощенность восприятия побуждает его все понимать плоско, буквально.

«Ни один листик невиданных дотоле деревьев не должен был пропасть для науки», — пишет автор, говоря о благородной жадности ученого, оказавшегося на неисследованном острове. «Гипербола?»— укоризненно спрашивает на полях редактор, подчеркивая слова «ни один

листик». Он точно уличает автора в каком-то недостойном поступке: ведь в действительности не каждый листик, не в самом деле каждый, изучался путешественником зачем же автор написал: «ни один»? Ведь это неточно. Гипербола вообще представляется любителю прейскурантской точности чем-то зазорным, чем-то вроде детского пристрастья к вранью. Автор рассказывает о переправе через реку под обстрелом, во время воздушных боев. Осколки поднимают высокие столбы воды — такие высокие, что герою, переправляющемуся через реку, кажется, будто он плывет через лес. Редактор недоволен неожиданностью этого сравнения: можно ли сравнивать брызги воды с лесом? «Слишком гиперболично»,—строго пишет он на полях и тут же предлагает нечто более умеренное и аккуратное: не сказать ли вместо леса кустарник?

«Она протянула вялую руку с убегающими синими жилками», — пишет автор о больной женщине. Редактор вычеркивает слово «убегающими». Разве на самом деле жилки могут куда-нибудь убегать? «Стиль!» — сердито пишет он на полях. Он думает, что «убегающими» — это ошибка.

«Пусть... вдохнет наш Тудуп молочный воздух степного утра,—пишет автор от имени женщины, размышляющей о человеке больном и несчастном, недавно вернувшемся в родную степь, — пусть заклубится под его ногами розовая пыль степных дорог... пусть услышит... от встречных чабанов, табунщиков, пастухов, шоферов, трактористов... теплые, пахнущие степным хлебом и степными цветами слова приветствий».

«Молочный воздух утра», или «розовую пыль дорог» редактор еще в состоянии перенести; это, может быть, ему уже где-нибудь встречалось; но слова, пахнущие хлебом и цветами, — ни за что! Разве слова могут пахнуть? Чем-нибудь—да еще хлебом?

«Ручеек почти высох и слабо шелестел по обкатанным серым камушкам, иногда гукая и пуская, как младенец, легкие, беглые пузыри, быстро исчезавшие на зеленоватой поверхности».

Ручеек, пускающий пузыри, как младенец! Эта поэтическая находка смутила редактора. Сам он никогда не видывал, чтобы ручейки пускали пузыри, да еще гукали... Фраза подчеркнута. Придет же этакое в голову! Ручей, как младенец.

«Рыбы плавали в тишине аквариума,— пишет автор.— Им снились ленивые рыбьи сны. Трава спала. Спали камни...»

Редактор подчеркивает весь этот абзац и ставит на полях большой вопросительный знак. Легко догадаться, что смутило его: рыбы видят сны? Сомнительно! А уж камни и травы спать наверняка неспособны.

«Они шли,—пишет автор,— а за их плечами опять раздавалась музыка... Или, может быть, это был след музыки, оставшийся в воздухе?»

След, оставшийся в воздухе! След — не от реактивного самолета, от музыки! Редактор подчеркивает эту несообразность и снова ставит на полях вопросительный знак.

Этот редактор, как видим, сильно упростил свою работу. Он подчеркивает просто-напросто все, что ему кажется мало-мальски необычным. Сам он никогда не примечал, чтобы музыка оставляла в воздухе след.

Хорошо, что этому редактору в свое время не попался рассказ, в котором он мог бы прочитать такие слова: «ночь росла и крепла», не попалась и повесть, в которой написано: «за кормою кипели две серые дорожки»; или: вместе с нею приходил «пестрый Виктор... обрызганный веснушками»; или: мать «подолгу молча сидела у окна и как-то выцветала вся»[68].

Ночь — растет! Разве ночь ребенок? Дорожки кипят! Разве дорожки — это чайник? Мать — выцветает! Разве она — обивка для дивана? Виктор, обрызганный веснушками! Да разве веснушки—это вода?.. Какой удивленной чертой подчеркнул бы редактор эти «нелепые» фразы из «Старухи Изергиль», «Детства», «В людях», какой большой вопросительный знак поставил бы он на полях! Ведь дорожка в такой же степени неспособна кипеть, а женщина — выцветать, как слова — пахнуть травой, рыбы — видеть сны, а музыка—оставлять след в воздухе!

5

«Правщик должен стараться заменять какими-нибудь другими часто повторяющиеся слова»,— объясняет опытный правщик газетных статей молодому. И приводя строки из газетной информации, в которой слова действительно повторяются с большой неуклюжестью, он наглядно

показывает, как именно следует избавить информацию от скопления назойливо повторяющихся слов.

Вывод из этого урока, вполне пригодный в некоторых случаях для работы над прозой сугубо деловой, редактор-упроститель механически переносит в качестве одного из основных принципов своей деятельности в работу над текстом художественным. Подчеркивать повторяющиеся слова и требовать их замены или заменять самому стало для него своего рода навязчивой идеей. Не давая себе труда понять, когда повторения действительно приводят к ляпсусам, нескладице, серости, а когда они честно служат свою художественную службу, редактор-упроститель предпочитает применять правило, пригодное лишь в некоторых случаях, ко всем и всяческим повторениям без разбора. Это очень просто и притом создает видимость внимательной работы над текстом, непреклонной борьбы за мастерство.

Что может быть проще? Увидишь поблизости от одного «он» другое—подчеркивай и требуй в одном месте замены. А то, что вместе с повторами уничтожается подчас ритм отрывка, а вместе с ритмом — взволнованность, приподнятость авторского голоса, которая должна взволновать и читателя, — об этом редактор ничего не слыхал, об этом в наставлениях газетному правщику ничего сказано не было.

Автор пишет: «*Он* видел, как торговцы спаивают туземцев. *Он* видел, как на ржавые топоры... торговцы выменивали у туземцев жемчуг и драгоценные металлы. *Он* видел торговлю людьми».

Редактор, не слыша ритма, не понимая, почему автор повторяет слово «он», требует, чтобы «он» было произнесено один раз.

«*Там* все они заболевали, — пишет автор, — и, больные, выбивали руду в дурно укрепленных, грозящих обвалами, узких, сырых и темных шахтах; *там* таскали они носилки с рудой — по 5 пудов на каждого, а каждый был закован в кандалы; *там* они жили в вонючих чуланах, где стен и пола видно не было из-за насекомых; *там* в ответ на бесчеловечье и грубость начальства им пришлось объявить голодовку, которая едва не была приравнена к новому бунту.

И *там*... братья Борисовы приступили к научной работе».

Редактор подсчитал: пять раз повторяется «там»! И оставил одно. И в результате этого элементарно-простого арифметического действия, доступного каждому, кто умеет считать до пяти, синтаксическая постройка оказалась разрушенной, провалилась, как мост, из-под которого вынули опору. А ведь она здесь не случайность, не прихоть, она соответствует идейному замыслу. Эти настойчиво повторяющиеся «там» накапливают черты, создают образ того чудовищного места, где довелось приняться за научную работу декабристам, а последнее «там», начинающее, после перерыва дыхания, новую строку, новый разворот, знаменует победу над болезнями, притеснениями, смрадом — победу, одержанную узниками над своей тюрьмой:

«И *там*, в этой смрадной тюрьме, братья Борисовы приступили к научной работе...»

Напрасно, защищая свой текст, автор пытается напомнить редактору строки «Полтавы», полные настойчивых повторов:

Что *он* не ведает святыни,
Что *он* не помнит благостыни,
Что *он* не любит ничего,
Что кровь готов *он* лить, как воду,
Что презирает *он* свободу,
Что нет отчизны для него.

Или:

Его глаза
Сияют. Лик *его* ужасен.
Движенья быстры. *Он* прекрасен.
Он весь, как божия гроза.

— Так ведь то стихи! — удивленно скажет редактор... Напрасно автор обратится к прозе, например, к «Анне Карениной», где в трех строках четыре раза повторяется слово «туго»:

«У крыльца уже стояла *туго* обтянутая железом и кожей тележка с *туго* запряженною широкими гужами сытою лошадью. В тележке сидел *туго* налитый кровью и *туго* подпоясанный приказчик»;

или — к «Дыму»:

«По углам виднеются молодые благообразные мужчины; *тихое* искательство светится в их взорах; безмятежно *тихо*, хотя и вкрадчиво, выражение их лиц; множество знаков отличия *тихо* мерцает на их грудях».

Напрасно, желая убедить редактора в том, что повторы в литературе общеприняты и общепризнанны, автор от беллетристики перейдет к прозе публицистической и станет приводить примеры из статей Герцена, Салтыкова-Щедрина, Ленина.

«Тогда все *молчало*. Власть *молча* продавливала грудь,— пишет Герцен,— *молча* ехали кибитки, *молча* плелись ссыльные, *молча* смотрели им вслед оставшиеся»[69].

«...Русский мужик *беден* действительно,— пишет Салтыков-Щедрин,— *беден* всеми видами *бедности*, какие только возможно себе представить, и — что всего хуже — *беден* сознанием этой *бедности*»[70].

«*Неужели* и это опозорение вождей русского буржуазного «освобожденства» не окажется началом конца?— писал В. И. Ленин в 1905 году.—*Неужели* те, кто способен быть искренним и честным демократом, не отвернутся даже теперь от этой пресловутой конституционно-демократической партии»? *Неужели* они не поймут...»[71] и т. д.

Напрасно будет надеяться автор, что этими многочисленными примерами разнообразных повторов он в чем-нибудь убедил редактора. Ничуть.

«Да ведь то классики!»—скажет или подумает редактор и только подивится самонадеянности автора, который осмеливается сравнивать себя с великими поэтами, романистами и публицистами. У редактора-упростителя представление о путях развития культуры, о преемственности литературных традиций тоже весьма упрощенное, обывательское; классики — это классики; их дело—черстветь в шкафу; сам он ссылается на них лишь для порядка, а внутренне живет в безнадежной разлуке с ними; он не верит, что они принимают самое деятельное участие в повседневном труде современного советского литератора.

...Арифметический метод редактирования художественной прозы наносит ей огромный ущерб. Редактор, преданный арифметике, стремится уничтожить не только те повторы, на которые опирается ритмическое движение, но и те, которые служат непринужденности речи, те, которые призваны создавать впечатление естественности, те, без которых речь будет звучать натянуто, не вполне по-русски. Перечитывая написанное глазами—а чаще всего вслух,—всякий писатель настороженно проверяет

себя: без натяжки ли развивается фраза? Безупречен ли синтаксис? Не гремит ли где-нибудь зряшное «стала» и «перестала»? Редактор же, склонный к арифметике, прикладывает к тексту не эту мерку, обязательную для всех—мерку естественности, «русскости» синтаксиса, а выдуманную, изобретенную; он подменяет осмысленное чтение бессмысленным подсчетом повторяющихся слов. Бессмысленным потому, что само по себе повторение того или другого слова не худо и не хорошо; подсчитывая вырванные из текста слова, вместо того чтобы вслух произнести всю фразу целиком, никак нельзя установить, какое повторение в ней лишнее, отяжеляет, загромождает текст, делает его неблагозвучным, а какое необходимое. Это зависит от места слова во фразе, от фразовых ударений, то есть от интонации, от синтаксиса. Арифметический же способ редактирования, как всякое порождение догмы, ни к чему, кроме жестокого калечения текста, само собой разумеется, привести не может. Фраза, написанная на безупречном русском литературном языке, после операции вычитания теряет изящество и легкость и превращается в нечто безнадежно корявое.

«...Из вагона скорого поезда,— пишет автор,— торопливо вышел человек во флотской тужурке. Он внимательно оглядел платформу. Нет, того, кого он надеялся увидеть, не было».

В этом непритязательном тексте — тексте скромного очерка—все, как говорится, на месте: «Он внимательно оглядел платформу. Нет, того, кого он надеялся увидеть, не было». Именно так и следовало написать. Ни один человек, свободно и правильно говорящий по-русски, не сказал бы иначе. Но редактор не произносит фразу ни про себя, ни вслух. У редактора свои заботы: его тревожат два «он» на близком расстоянии одно от другого. Редактор вычеркивает одно. Получается:

«Он внимательно оглядел платформу. Нет, того, кого надеялся увидеть, не было».

Операция, казалось бы, небольшая: вычеркнуто всего одно коротенькое слово, но фраза из вполне русской превратилась в не совсем русскую. Синтаксис ее из естественного сделался искусственным. Всякий человек скажет или напишет: «того, кого он искал, не было». Это по-русски. И предыдущее «он» тут никому не мешает, никому, кроме арифметически настроенного редактора.

«Наташа чувствовала себя счастливой,— пишет автор,— а Валю жалела: наверное, ей нелегко будет уходить с привычного места. И однажды сказала ей об этом»[72].

Все в этом тексте свободно, легко, вполне естественно. Иначе, кажется, и не скажешь. Но редактор вычеркнул второе «ей», рассердившись на то, что оно второе. И вполне ясная фраза превратилась в невнятную, натянутую. «Сказала об этом». Кому сказала? Родным и знакомым? С трибуны или с глазу на глаз, подруге своей?

«Этот худой, высохший старик—его отец; этот рослый парень — его сын; эта женщина, склонившаяся над шитьем, — его жена. Да, он знал, он хорошо знал, что годы сделали свое дело...» — пишет автор.

Редактор в отчаянии. Он подчеркивает *этот*, *этот*, *эта*; *его*, *его*, *его*; *он*, *он* и просит автора убрать хоть одно «его» или «этот». И совершенно соответствующая мысли и чувству автора, совершенно понятная всякому читателю, владеющему русским языком, отчетливо расчлененная, безупречно построенная фраза превращается для автора в некую головоломку, в которой по настоянию редактора одни слова надо почему-то заменить другими. Автор добросовестно пытается исполнить эти требования, и оба, редактор и автор, подыскивая замену, полагают, что они «повышают мастерство» и «борются за художественное качество». Между тем, если бы редактор вгляделся внимательнее в прозу классическую или современную, он убедился бы, что писатели видели и видят мастерство вовсе не в том, чтобы опасливо избегать повторений. Да, ляпсусов мастера́ избегают, это правда; у ма́стера не встретишь такого неряшества: «Боец, закутанный в халат, подошел к Тэке и *бросил* кусок лепешки. Взбешенный Тэке *бросился* на него»[73]. Но мастеров нисколько не смущает и никогда, спокон века, не смущало «он», «ему», «он», «его» в одной фразе; «ей», «ее», «ею»; «тот», «этот», «эти»—и вообще не смущали и не смущают повторения любых слов, если того требует смысл фразы, русский синтаксис и естественная, присущая автору, соответствующая его манере и замыслу интонация.

Вспомним тот отрывок из «Мертвых душ», который мы уже цитировали по другому поводу. Раньше мы интересовались суждениями «приятных» дам, теперь отвлечемся от их суждений и вглядимся в словарный состав и в синтаксис гоголевского отрывка.

«Ни в каком случае нельзя было сказать,— пишет Гоголь,—«*этот* стакан или *эта* тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего *такого*, что бы подало намек на *это*, а говорили вместо *того*: «*этот* стакан нехорошо ведет себя» или что-нибудь вроде *этого*».

Подсчитаем повторяющиеся слова: «этот»—«эта»—«это»—«этот»—«этого». В промежутках: «такого»—«того»... Так пишет один из величайших прозаиков мира. Известно, что Гоголь переписывал свои произведения не менее восьми раз. Что же, переписывая, он не заметил всех этих местоимений—или он не умел считать до пяти?

Нет, просто он добивался от фразы не отсутствия или наличия повторений, а полноты выражения мысли, каждого оттенка мысли и наиболее точного воспроизведения на бумаге свойственных ему, естественных для него интонаций. Воспроизведены они с таким искусством, что читатель воспринимает их как обязательные, почти как свои собственные. Подсчеты же слов ни в малой мере не занимали Гоголя. Эти губительные подсчеты изобретены, разумеется, редакторами, стремящимися механизировать свою работу, а не людьми искусства. Художникам догматизм чужд; язык и стиль для них «живое тело»...

Свободно, естественно, не обращая никакого внимания на то, повторяет ли он слова, нет ли, пишет в «Молодой гвардии» Фадеев: «То вдохновение, которое, как угли под пеплом, теплилось в *его* душе, теперь, как пламя, освещало необыкновенное лицо *его*, но ни Клава и никто из людей не видели *его* лица теперь, когда оно стало таким прекрасным, потому что Ваня один шел по улице...» И дальше: «...Для Вани Земнухова не существовало уже ничего, кроме этих полных, прохладных, нежных рук на *его* шее и этого терпкого, страстного, смоченного слезами поцелуя на губах *его*. Все, что происходило вокруг *него*, все это уже не страшило *его*, потому что не было уже ничего невозможного для *него*».

Со всей непринужденностью живой, естественной русской речи чередует слова «он»—«ее»—«у нее»—«она» Вера Панова в «Спутниках»:

«*Он* перестал говорить об *ее* учебе, решив, что у *нее* уж такой характер—*она* любит хозяйство и больше ничего... *Он* считал, что если женщина получила того мужа, которого *ей* хотелось получить, то *она* не может не быть счастливой. *Он* заметил, что *его* редкая ласка радует *ее*,

и это еще больше укрепляло *его* в уверенности, что *она* очень счастлива».

Прочтем эти фразы вслух, с теми повышениями и понижениями голоса, которые свойственны обыкновенной русской речи, и мы заметим в них только смысл: так просто и естественно они построены. Но начнем подсчитывать повторяющиеся местоимения—и окажется, что здесь «ее» сменяется «у нее», а потом «ее» — «его», и несколько раз повторяется «она», и два раза «он»... Ну и что же? Все эти местоимения здесь нужны; каждое стоит на том месте, где оно необходимо; повествование развивается естественно, внятно, безыскусственно.

Обратимся снова к нашему богатому наследию, к эталонам русского литературного языка, к недосягаемым образцам литературного искусства.

«...В одном из тесных переулков предместия св. Антония баталион линейного войска брал баррикаду. Несколько пушечных выстрелов уже разбили *ее*; *ее* защитники, оставшиеся в живых, *ее* покидали и только думали о собственном спасении, как вдруг на самой *ее* вершине, на продавленном кузове поваленного омнибуса, появился высокий человек...»

Это —Тургенев, «Рудин». Четыре «ее» на небольшом пространстве, причем два так тесно сближены, что безобразны графически —«ее: ее». Но, по-видимому, не о том, как выглядит текст графически, заботился Тургенев, читая и перечитывая торжественную концовку своего романа...

«Мысль, что тайна *ее* сердца известна отцу *ее*, сильно подействовала на *ее* воображение. Одна надежда *ей* оставалась: умереть прежде совершения ненавистного брака. Эта мысль *ее* утешила».

Так пишет Пушкин в «Арапе Петра Великого».

Нет, напрасно некоторые редакторы художественной прозы предпочитают учиться не у мастеров литературы, а у газетных правщиков, чьи принципы правки вполне годятся для прозы деловой, но вредоносны для прозы художественной. Напрасно один из подобных редакторов не позволил автору написать: «Наташа чувствовала себя счастливой, а Валю жалела: наверное ей нелегко будет уходить с привычного места. И однажды сказала ей об этом». Лучше, много полезнее было бы, если бы он дал себе труд вдуматься хотя бы в пушкинский текст и попы-

тался объяснить себе: почему Пушкин, не смущаясь, употребил местоимение «ее» четыре раза поблизости одно от другого? Задумавшись над уроками этого учителя, он легко понял бы, что слова надо не подсчитывать, а читать, и притом, читая, слышать их, и притом слышать не по отдельности каждое, а в связи с другими, в общем строю речи. Он догадался бы тогда, что, например, в приведенном пушкинском отрывке слово «ее» не только не повторяется с докучной назойливостью (как может показаться при подсчете), но и вообще-то слышно всего один раз: перед словом «воображение». В остальных случаях оно сливается с предыдущим или последующим словом, стоящим под фразовым ударением: «отцу ее» —«ее сердца»— само оставаясь неприметным, неслышным.

Но для того, чтобы усвоить эту истину, надо не считать, а читать — читать, прислушиваясь к синтаксису, к интонации авторской речи, радостно любуясь той безыскусственностью, естественностью выражения мыслей, к которой, в своей непреклонной верности родному языку, сознательно и бессознательно стремились и стремятся, как к высшей красоте, все подлинные художники слова.

Научившись любоваться ею в книге мастера и в живой речи народа, редактор научится и в рукописи, лежащей у него на столе, не рушить ее бессмысленными подсчетами, а всеми средствами — оберегать.

6

Сведя работу над стилем к сугубо элементарным действиям: во-первых, к борьбе со свежестью и непривычностью образов; во-вторых, к борьбе с коренными, народными русскими словами, а заодно и с разговорной интонацией; в-третьих, к борьбе со всеми и всяческими повторениями,— работу идеологическую редактор-упроститель тоже умудряется обэлементарить и сузить. Такой редактор смотрит на себя не то как на контролера, не то как на заградителя; изо всех идей он одержим одной-единственной, и притом старинной, унаследованной от чеховского учителя Беликова: как бы чего не вышло?

Разглядеть подтекст произведения, увидать «душу по стилю», как того требовал Блок, вникнуть в идейный замысел книги — больше того: дерзнуть воздействовать на этот замысел — искусство, требующее от редактора вдохновен-

ного труда. Научиться возбуждать воображение и эмоциональную память писателя—дело не простое; для этого самому надо обладать знаниями, опытом, воображением, а также целой системой тонких, гибких, разработанных приемов художественно-педагогического мастерства. Но далеко не всякий редактор этими приемами владеет. Где, собственно, он мог бы приобрести их? Если даже он обучался в Полиграфическом институте или в Университете в Москве, то там, в лучшем случае, дав ему общелитературное образование, его обучили «править» безличный деловой текст: к работе педагога-художника, способного живо ощущать особенности индивидуального стиля, способного воздействовать и на замысел и на стиль, его не готовили.

Конечно, многому молодые редакторы учатся уже в своей практической деятельности у более опытных товарищей; в тех редакциях, которыми руководят мастера, молодежь постепенно овладевает редакторским искусством. Но во главе далеко не всякой редакции стоит мастер. И тогда молодой, еще неумелый редактор получает в наследство от старших товарищей не приемы мастерства, а лишь накопившиеся предрассудки. Научившись подчеркивать повторения и областные слова, он берется за «правку», подчас исправляя художественное произведение — рассказ или повесть — теми же методами, какими на семинаре в вузе исправлял брошюры по сельскому хозяйству. Вопросы единства содержания и формы, проблемы стиля, сложные сами по себе, темны для него: идейные требования, предъявляемые партией и народом к советской литературе, он — иногда по молодости, а иногда из страха — упрощает до такой степени, что они из простых становятся плоскими. Взять хотя бы основу советского искусства — его жизнеутверждающий смысл. Советскому народу нужна книга, говорил на 1-м съезде писателей С. Маршак, «которая бы не боялась неизбежных в наши дни суровых фактов, но умела бы поднимать их на такую оптимистическую высоту, откуда они не были бы страшны»[74]. Для редактора-упростителя, молодого и немолодого, эта формула слишком сложна. «Как бы чего не вышло»— проще. Изображения в литературе «суровых фактов» он попросту боится. Он не хочет и не умеет смотреть на них глазами будущего; ему удобнее считать, что их вообще нет и даже никогда не было. Жизнеутверждение

он понимает как необходимость утверждать лоснящееся благополучие, как обязанность изымать из текста все то, что, по его мнению, хотя бы на минуту может опечалить читателя. Теория бесконфликтности в нашей критике давно потерпела полный крах, но практика бесконфликтности еще насаждается кое-где редактором-упростителем. Твердо стоя на позициях чеховского человека в футляре, он боится упоминания в книгах любого факта, печального или трагического, не только в настоящем, но, по какой-то болезненной привычке, даже в прошлом...

В ответ на предложение одного своего корреспондента изгнать из языка слова церковно-славянского происхождения Горький, перечислив для примера такие слова, как «лицемерие», «двоедушие», «скудоумие», «лихоимство», писал: «...изгонять нужно прежде всего постыдные факты из жизни, и тогда сами собою исчезнут из языка слова, определяющие эти факты»[75]. Редактор-упроститель обращается с литературой так, будто это изгнание — из жизни — уже окончательно и бесповоротно совершилось и остается не напоминать читателю о существовании постыдных или просто печальных фактов — в настоящем или в прошлом. Да, даже в прошлом. Так упрощенно он понимает свою идейную миссию.

Автор пишет книгу о дворянских революционерах XIX века — о декабристах. Он рассказывает об их революционном подвиге, об их труде и страданиях в Сибири. Одну главу автор принес в журнал. В Сибири, в рудниках, в каземате декабристы ведут научную и просветительную работу — сначала закованные в кандалы, потом — уже более свободные, на поселении. Автор подробно останавливается на судьбе братьев Борисовых, стойких борцов и замечательных ученых. Всю жизнь они были необыкновенно преданы друг другу. Один абзац посвящен кончине братьев: когда Петр Борисов скончался от удара, Андрей, в припадке умоисступления, убил себя. Обе эти смерти, показывает автор, вызваны были нестерпимым режимом, который создала для ссыльных декабристов изощренная мстительность царя.

Редактор зачеркивает единственный абзац, посвященный гибели братьев. «К чему эти смерти?!» — пишет он на полях.

Эти смерти были к тому, чтобы жизнь следующих поколений стала светлее. Но редактор-упроститель пони-

мает задачу жизнеутверждающего искусства гораздо проще: «Не надо огорчать читателя, не надо писать о печальном». Увидишь в книге печальный факт — вычеркни его. В этом он усматривает борьбу за оптимизм. И ради такого сомнительного оптимизма истребляет в рукописи грустные или постыдные факты с такой же неукоснительностью, с какой охотится на разговорную интонацию или повторы. Он уверен, что это входит в его обязанности. На самом же деле этим он не только уменьшает значение литературы как орудия познания жизни, понижая тем самым силу ее воспитательного воздействия. Этим он понижает и художественную ее силу, лишая писателя возможности изображать характеры и события в становлении, в развитии и тем самым уничтожая развитие сюжета.

Вдова убитого на войне офицера через несколько лет полюбила другого человека, — пожилого вдовца, своего соседа по дому, Ивана Кузьмича. Ее новый друг, человек сердечный и умный, от души предан ей и ее маленькой дочери, Вале. Но Валя воспринимает предстоящее замужество матери как оскорбление памяти отца. Мать и Иван Кузьмич решают расстаться. Минует немало времени — и немало страниц! — прежде чем Валя научается понимать и ценить своего будущего отчима, который потерял на войне единственную дочь и вот все-таки от души привязался к ней, к чужой дочери, к Вале. «Это хорошо, что у тебя верное сердце, — говорит он ей однажды, отвечая на ее безмолвный вопрос об отце. — Помни своего отца и гордись им. И в память его люби жизнь, будь счастлива сама и старайся, чтобы люди вокруг тебя были счастливы, потому что он-то отдал свою жизнь за человеческое счастье... Поняла?.. Не совсем?.. Ну, ничего. Когда-нибудь поймешь»[76].

Герой повести, Иван Кузьмич, уверен, что Валя поймет его жизнелюбивую мысль, и готов ожидать этого, вести Валю к этому пониманию, но редактор — нет. Он не хочет, чтобы Валя всерьез задумывалась над жизнью, мучилась, несправедливо мучила других и только постепенно приходила к пониманию своей ошибки. Он хочет, чтобы никаких огорчений и никаких ошибок вообще не было. Оправдывая себя, он прибегает к кощунственному утверждению, будто советские дети, в раннем возрасте потерявшие отцов, избавлены от горьких чувств, от жгучих тревог

и сомнений «своим нравственным здоровьем». Нет, нравственное здоровье заключается в преодолении горя, а не в отсутствии его. В его отсутствии заключена лишь нравственная тупость.

Вот другое произведение — не о послевоенном периоде, а уже о наших днях. Автор рассказывает о подъеме колхозного хозяйства, о переломе, совершившемся в жизни деревни в 1953—1954 годах. Так как главные герои повести молоды, так как жизнь распахивает перед ними большие и увлекательные перспективы, то и описания природы, и первая юношеская любовь, и повседневный нелегкий труд — все насыщено, пронизано в повести радостным светом. Старшее поколение умело и с добрым терпением помогает молодежи определить свое место в жизни. Но есть в повести один человек, который поначалу представлен больным и грустным. Это—реабилитированный. Он возвратился домой сломленным физически и душевно. Несколько глав повести посвящены возврату выбитого из колеи человека в рабочий строй, медленному выздоровлению души. Друзья вернувшегося заботливо выхаживают его раненую душу. И добиваются своего: он выздоравливает физически и морально, он с новой надеждой берется за прерванный труд... Но редактора беспокоят страницы, изображающие болезнь, угрюмость, печаль. Маленькими вставочками и большими вычеркиваниями он стремится сделать больного, печального человека здоровым и беспечальным по мановению волшебной палочки, сразу. Тем самым он наносит ущерб не только жизненной правде и замыслу автора, но и развитию сюжета. Целая часть книги обращается в пустословие. Чему же развиваться в главах десятой, одиннадцатой, двенадцатой, если все и в девятой уже не худо?..

Случается, что упростительство превращает редактора в чиновника. Тогда в его деятельности проступают зловещие, истинно беликовские черты. Если его пребывание на редакторском посту затягивается, он успевает нанести литературе много вреда. Он не столько проницателен, сколько подозрителен. Контакта с автором он не имеет. Наоборот, основное его стремление — вывести писателя на чистую воду. Разоблачить его. Излюбленное занятие такого редактора — под видом борьбы за высокую идейность разыскивать в тексте «чуждые ноты», которые и не снились писателю.

Вот повесть о школе — о педагогах, о родителях, о школьниках. Двенадцатилетний парнишка впервые осматривает музей этнографии. Он видит статую неандертальца. Приветливая старая женщина, профессор, увлекательно рассказывает ему о людях каменного века, о первых орудиях труда, об огне. В зале музея темнеет, беседа продолжается в полутьме. Залы представляются мальчику чудесными, полными очарования. Здесь ему гораздо интереснее, чем дома, чем в гостях даже у самого любимого приятеля. «Ему захотелось долго, долго сидеть здесь на скамейке...— пишет автор,— и слушать, как тихонько позвякивают на потолке подвески люстры, отвечая на дальний перезвон трамваев...».

Редактор встревожен. Нет ли тут чего-нибудь чуждого? «К чему это противопоставление — музей и родной дом?»— спрашивает он на полях.

Научный сотрудник, войдя, внезапно зажигает в зале свет.

«Тьма за окном сразу сгустилась,— пишет автор,— поглотив все: улицу, Неву, последние проблески дня. Очарование исчезло».

«Чуждая нота» найдена! Редактор подчеркивает последние два слова и пишет на полях: «Эти слова «Очарование исчезло» приобретают какой-то *особый смысл*. На всем описании посещения музея лежит оттенок благоговения *перед прошлым за счет настоящего*. Эту «философию» надо изменить. Отнюдь незачем прививать любовь к прошлому путем отрицания настоящего».

В самом деле, если мальчику в музее интереснее, чем дома, не есть ли это отрицание настоящего? Прочитав эту главу, не пожелает ли читатель превратиться в неандертальца, или, чего доброго, восстановить на территории нашей страны каменный век?

Герцен изобрел когда-то термин «вдумать в дело» заговор. Редактор-чиновник не умеет прочесть то, что действительно живет в тексте и под текстом книги, но умеет «вчитать» в нее то, чего в ней и в помине нет: мистику, излишнюю грусть, призывы к уходу из жизни...

Дружат двое школьников. С одним случилась беда: его заперли на ночь в музее и он не явился домой ночевать. Родители и друзья в тревоге. Верный товарищ ищет его по всему городу. В сумерки они вместе бродили по набережной — вспомнив об этом, мальчик туда и отправился.

«Вдохновение отчаяния,— пишет автор,— правильно указало Яковлеву набережную Невы».

«Чистейшая мистика!»—восклицает на полях редактор... А не проповедует ли к тому же писатель, кроме мистики, упадочнические настроения, печаль?

«До чего же славно становится на душе,— пишет автор,— когда увидишь неожиданно посреди зала высокое дерево, удивленно стоящее в четырех стенах. Зеленые руки елки опущены, она еще не опомнилась, еще не поняла, что уже больше не в лесу, что ее похитили, унесли из ее огромного дома без крыши, из лесного таинственного и молчаливого одиночества. Ее колючие ветки чуть вздрагивают и, задыхаясь в непривычном тепле, елка дышит изо всех сил и вся зала полна запахом хвои — острым и нежным запахом ветров, земли, снега, всего, что принесла она с собой из леса в каждой чешуйке своей коры, в каждой иголке своих ветвей...»

Поймана «чуждая нота»! Редактор подчеркивает слова «похитили», «унесли», «задыхаясь». Не кладет ли тень на нашу светлую жизнь намек на то, что елка похищена?! «Даже в описание елки внесен минор»,— пишет он на полях.

Маленький мальчик лежит в больнице. У него воспаление среднего уха, ему больно, он хнычет, придирается к соседке. «Он залился злым и коротким смешком»,— пишет автор. Но редактор против того, чтобы в книгах кто-нибудь огорчался и злился. «Почему злым»? — спрашивает он на полях. В самом деле, почему? Советский ребенок, испытывая сильную боль, сохраняет спокойствие и оптимизм, даже если ему семь лет. Подчеркиванием злого смешка не толкает ли нас автор к озлобленности?

Пионервожатая совершила педагогическую ошибку. С ней сурово побеседовал директор. Она осознала свою вину, она горюет, ей не спится. Она бродит ночью по городу, глядит на пушистый снег в саду. Ей хочется быть садовым сторожем, мести дорожки, ходить в тишине по этому пушистому снегу.

«Логика —«хорошо бы уйти из жизни» — так, что ли?» — негодует проницательный редактор.

Он читает дальше и дальше—и скоро его негодование достигает апогея. Мальчику, увлеченному этнографией, старуха-профессорша рассказывает историю одного ленинградского юноши, который совершил в этнографии замечательное открытие. Он работал самоотверженно,

вдохновенно, с большим упорством. Окружающие находили его гениальным. Во время войны он погиб. История произвела на школьника большое впечатление. Он по-детски позавидовал юноше. Ему тоже захотелось совершать открытия. В своих наивных мечтах он в одно и то же время и трогателен, и смешон. Ему мерещатся подвиг и слава.

«Эх, как бы сейчас умереть!— думает он.— Как бы эдак погибнуть, пожертвовать... Чтобы и про него она сказала когда-нибудь: «Молодой этнограф—наш замечательный соотечественник... печать гениальности».

Такого глубокого пессимизма редактор уже не может перенести. Интонация, с которой изложены мысли мальчика, словцо «эдак» ничего не объясняет ему. Он глубоко убежден, что читатель все понимает буквально, что чувство юмора так же чуждо читателю, как и ему самому. (Ведь редактор-чиновник не уважает не только писателя, но и читателя. Он берет в кавычки такие выражения, как «шальная пуля» или слово «малость» во фразе: «этому образу не хватает самой малости — жизни», опасаясь, что читатель сочтет пулю в самом деле шальной, а жизнь в самом деле малостью...)

Что ему удалось «вчитать» в наивную и смешную мечту подростка о подвиге, о гибели за науку, о бурных хвалах? Не призыв ли к самоубийству?

В объяснения на этот раз редактор пускаться не стал. «Вон!»— односложно написал он на полях.

7

За последние годы с трибуны Союза писателей не раз повторялось, что Союз постарел, что приток молодежи в литературу совершается медленнее, чем это желательно и возможно.

Отмеченному явлению немало причин. И одна из них — страх перед новыми именами, который испытывают иные редакторы. Редактор-упроститель и в талантах разбирается просто: признает общепризнанные и весьма подозрителен к неизвестным. Зуд открывателя его не томит. Когда молодой литератор приносит ему свои стихи или рассказы, он не их, не стихи или рассказы, начинает рассматривать, а их подноготную. Печатались ли они уже в журналах?— допрашивает он автора. Где — в столице

или на периферии? Если нет, то почему? Если да, то каковы были отзывы? Если стихи не печатались, то не читал ли их кто-нибудь из именитых писателей и как о них отозвался? Обо всем этом редактор осведомляется, прежде чем раскроет тетрадку. Горьковской, короленковской жажды самому находить новые таланты, прокладывать им дорогу, бороться за них такой редактор лишен. Для возни с «литературными младенцами» (как называл начинающих Горький) у него не хватает любви к литературе, педагогического такта, редакторского мастерства. Для борьбы за новое дарование ему не хватает главного — смелости. Вот почему молодой литератор тратит иногда годы на то, чтобы пробиться в печать; вот почему в Союз писателей он вступает еще неопытным, но уже не молодым.

Работая над рукописью литератора, который не защищен громким именем и всеобщим признанием, редактор-упроститель позволяет себе всякого рода самовольства. Он уверен, что редакторское звание дает ему на них полное право. О поисках «химического сродства» он не заботится, стиля не чувствует и поправки его врываются в текст, как инородное тело. Да и полагается ли собственный стиль рядовому работнику литературы? Редактор, распределяющий писателей по рангам в зависимости от последней газетной статьи, сильно сомневается в праве рядового литератора говорить собственным голосом. Рядовой должен быть польщен, что его печатают, а не отстаивать какой-то там собственный стиль и собственный замысел.

«Ребята помолчали»,— пишет автор. (Эта короткая фраза звучит в тексте значительно, веско; ребята только что были свидетелями большого события, которое заставило их призадуматься.) «Ребята помолчали, охваченные единым чувством восхищения, восторга»,— без спроса вставляет редактор. «Все-таки пришла»,— подумал Володя.—«Все-таки пришла»,— задохнулся неожиданной радостью Володя»,— добавляет редактор. (Он любит красивости, при этом штампованные. А что любит автор, до этого ему дела нет.) «Она вспомнила классную комнату»,—пишет автор. «Перед мысленным взором возникла классная комната»,— поправляет любитель красоты. «Говорила девушка»,— пишет автор. «Повернула к нему пылающее лицо девушка»,— украшает редактор. «Нина вернулась минут через сорок.— Вот и я!— она аккуратно вытерла ноги

о половик». Но редактору неинтересны какие-то там бытовые подробности (очень интересующие автора, как видно из других страниц), ему лишь бы приукрасить героиню. Он вычеркивает половик: «Вот и я! — радостно воскликнула она, вся румяная от мороза».

Нет, этому редактору не до «химического сродства». Тут прямая противоположность замыслов, вкусов, стилей. Автор стремится к лаконизму, сдержан в выражении чувств—редактор же любит, чтобы обо всем говорилось прямо в лоб. Автор изображает девочку, утомленную непосильным трудом, полуголодную, невысыпающуюся—редактор бесцеремонно подрумянивает ей щеки. Редактирование он понял как переделку рукописи на свой лад, до такой степени на свой, что, когда она вышла из печати, сам автор едва узнал ее...

Прискорбный случай этот произошел на периферии, но и столица не свободна от подобной практики. «Кругом была дивная природа», — вписал, например, один московский редактор в повесть молодого автора, найдя, что автор уделил недостаточно места описанию речных берегов. Автор москвич; его можно было пригласить в редакцию, посмотреть вместе с ним ту или другую страницу. Но нет, это долго и сложно; легче вынуть вечное перо и вставить природу самому. Описание природы — нехитрое дело! Редактор был очень удивлен и обижен, когда автор отказался от преподнесенного ему цветка красноречия во вкусе Остапа Бендера: автор молодой, в Союзе писателей еще не состоит, известен не ахти как, с точки зрения редактора, упорствовать ему не полагалось по чину.

Зато к рукописям писателей заслуженных, известных иные редакторы относятся как к неприкосновенной святыне. Работая над рукописью заслуженного литератора, иной редактор поспешно отбрасывает и свой пуризм, и свое педантство, и боязнь грубости, и даже знание русской грамматики. Заслуженному прощается неряшливость, плетение словес; ему сходят с рук даже обыкновенные грамматические ошибки. Разумеется, это бывает в тех случаях, когда заслуженный сам требует идолопоклонства. Только что собратья редактора, — а может быть, и он сам? — тщательно подчеркивали в рукописи слова «ведьма» или «глазеть» как слишком грубые; только что сомневались, уразумеет ли читатель слово «крутосклон», и находили не совсем пристойным, что молоденькая влюблен-

ная девушка, сидя на лугу рядом с юношей, на одно мгновенье прикоснулась к его губам губами («Не много ли для первого раза?»— осведомился редактор на полях). В рукописи же заслуженного встречаются порою и не такие грубости, и не такие вольности по части женского пола, но, если редактор робеет, они беспрепятственно перекочевывают в книгу. И засоряют ее вместе с грамматическими ошибками.

«...Левая рука Моргунова в черной перчатке,— пишет автор,— лицо в бледно-розовых пятнах»[77]. Рука в перчатке, лицо в пятнах! Красовалась ли на полях в этом месте суровая надпись: «Стиль!»? Вспоминал ли редактор, читая, известный каждому школьнику анекдот: «Один ел пирожок с мясом, другой—с удовольствием»?

«— Слов-то каких ты тут нахватался...— произнес Иннокентий Жук, о чем-то соображая»[78].

Разве редактору неизвестно, что соображают что-нибудь, а не о чем-нибудь?

Автор не дает себе труда подчинять свою речь законам русского синтаксиса; герои его, вне зависимости от высоты общественного положения или научного звания,— тоже.

«А памятник о вас останется в веках: такой прекрасный питомник заложили»[79],— говорит академик, и редактор не счел нужным намекнуть автору, что память в веках бывает действительно о ком-нибудь: а вот памятник — только кому-нибудь: «поставить памятник о Пушкине» — так по-русски не говорят...

«Елена то и дело оглядывалась... на стог сена... овеянный той романтикой, какая бывает у человека в юные годы, когда...»[80]. Романтика бывает присуща чему-нибудь — эпохе, например, или труду, — но «у человека бывает романтика»— так по-русски сказать нельзя.

«...За великий грех считали сорить его»[81],— говорит секретарь райкома о хлебе. Разве сорят что-нибудь? Сорят чем-нибудь, а не что: вспомним выражение «сорить деньгами». И разве можно сказать: «Что побудило его *на* такую болтовню»[82]? Побуждают, как известно, *к* чему-нибудь, а не *на* что-нибудь.

«...Нас, избранников, под овраг» [83],— говорит один из героев, правда, не академик, и не партийный работник, а всего только председатель колхоза и притом жулик. Но ведь председатели колхозов, даже если они жулики,

обычно с полной свободой объясняются на родном языке; зачем человеку бессмысленно произносить «нас, избранников, *под* овраг», когда и жулику ясно, что овраг не гора, а, напротив, яма и бросить кого бы то ни было можно только *в* овраг?

«— Сподвижница ты моя!»[84] — говорит Мария Кондратьевна, пожилая женщина-врач, Елене, своей приятельнице помоложе. И поясняет: Елена потому ее сподвижница, что слишком долго не выходит замуж; сама же Мария Кондратьевна и вовсе не вышла. Странная вещь, непонятная вещь! «Сподвижниками» по-русски называются люди, что-нибудь вместе совершающие, делающие. Нельзя сказать: «сподвижница ты моя, мы обе с тобой *не были* сегодня в театре». Как быть сподвижницей по *не*выходу замуж? Вот тут бы редактору и проявить свое высокое чувство ответственности перед читателем за чистоту, неиспорченность русского литературного языка, за его точность, за его верность грамматической основе. Ничуть не бывало! Блеск заслуженного имени скрыл от редактора разнообразные ляпсусы, и книга, которая издана огромным тиражом, буквально пестрит ими.

«Далеко за Волгой, в казахстанских полупустынных степях, уже *поднималось* солнце, вонзая в глубину неба огненные мечи. Ермолаев *поднялся* от костра»[85]. Итак, поднимались двое: солнце и Ермолаев.

«Елена *неотрывно* смотрит на Ермолаева, все *порываясь* подняться и перебежать к нему...» Через полстраницы: «Он *неотрывно* глядел в пламенеющий костер»[86]. Неотрывно—порываясь—неотрывно! О, где ты, редакторский карандаш, подчеркивающий повторения; ляпсусы преследуют беднягу Ермолаева. «Такой тоской веет от всего!..—думает он.— *Повеситься* можно. Даже *навеса* не сделал»[87].

И не одному Ермолаеву везет на неуместную игру корнями слов.

«...Глаза выкатились и действительно «*лезли на* лоб», — пишет автор о председателе облисполкома.—Аким Морев работал в кабинете не*вылазно*»[88].

Автору то и дело случается попадать в слово или в корень слова, как в цепкий капкан, из которого он не в силах, не в состоянии выбраться.

«...Он им показался *бездушным*. Чувство это иногда так давило на *душу*, что впору бы и не ехать...»[89] Или:

«Все не *тронуто*! Вы это что же?»—говорит врач мужу своей пациентки о лекарствах. И через несколько строк задумывается: «Не *тронулся* ли?»[90]

Тут бы редактору и избавить текст от неизбежного комического эффекта. Но редакторский карандаш оробел. Пользуясь этой робостью, автор пишет:

«...Разводим «цыплят» там, где не *положено*,—обобщая, подумал Аким Морев и заговорил о *положении* со снабжением...»[91]. «— Где и когда вы разум потеряли?—все так же задыхаясь, не *снижая* голоса, снова прокричал Аким Морев». И через полторы строки: «— Вы *унижаете* мое достоинство»[92].

Все эти мелочи прошли мимо внимания редактора, хотя, в отличие от тех повторений, необходимых и естественных, о которых шла речь выше, это и есть те повторы-ляпсусы, которые засоряют текст. Не заметил редактор недостатков и более существенных—например, грубости, а ведь обычно редакторы ее преследуют строго. Впрочем, грубость тут не словесная, а иная, гораздо более оскорбительная: грубость души... Не с унижением ли человеческого достоинства надлежит бороться—в литературе, как в жизни? Эта опасность посерьезнее, чем слово «дурак».

«Балабол! Зачем отогнал?»[93]—думает секретарь обкома, обращаясь к себе самому, думает не о корове, не об овце, а о любимой женщине — о своей размолвке с ней. Это «Зачем отогнал?» в устах интеллигентного человека удивительно. Однако в романе еще и не то случается и говорится.

Вот Мария Кондратьевна, пожилая женщина-врач ухаживает за тяжелобольной, Анной Арбузиной: протирает ей кожу спиртом. «Красивая в своей беременности Анна»[94] сейчас в жару, без сознания: у нее малярия. Марии Кондратьевне помогает сестра больной, Елена. Беседуют ли они потихоньку о болезни Анны? Так, мельком. Главная тема их разговора другая. Сняв с больной одеяло, чтобы освежить ее кожу спиртом, они рассматривают Анну, как мужчины, и завидуют ей, как женщины—забывая о том, что если они люди, то для любования плотью им следовало выбрать какую-нибудь другую минуту.

«Елена всегда видела в Анне родное, близкое: сама походила на сестру. Но сейчас она смотрела на нее, ловя себя на хорошей зависти»[95].

«...Выше локтей начиналась белизна, постепенно переходящая в розоватость. Судя по кистям рук, можно бы подумать, что и плечи у Анны мужские, сильные, но они оказались женственно-округлые, а бедра широкие; особенно же красива была спина, с небольшими, еле выпирающими лопатками»[96].

Елена завидует молча; врач, Мария Кондратьевна, вслух: «— А вот за это,— она провела над Анной обеими руками так, точно обгладила все изломы ее тела,— за это любой мужик полжизни бы отдал». «...Замужем она второй раз и беременна второй раз. Бывало, все бегала ко мне, жаловалась, да так весело: «Что-то я, Кондратьевна, Петюшу сродила, а больше не получается?» Осмотрю ее — сок-баба!..»[97]

Конечно, когда больная без чувств, врачу полное раздолье любоваться «белизной, переходящей в розоватость», широкими бедрами и «всеми изломами тела»...

Через несколько глав — после родов — больная умирает. Какою удивительной, редкостной грубостью души должны обладать Мария Кондратьевна и Елена Петровна, чтобы, наклонясь над трудно дышащей, потерявшей сознание больной, любоваться округлостями и розоватостями! А ведь автор выдает их обеих за женщин интеллигентных; Елена же не только интеллигентная, но и передовая.

Оскорбительной грубости не заметил редактор. Не заметил — или побоялся заметить? Не заметил он и другой черты сданного им в печать текста: многие строки написаны как бы слепым. Будто автор не видит того, о чем рассказывает. Кажется, только слепой мог написать: «...Аким Морев вышел и юношескими шажками, через ступеньку взбежал на второй этаж»[98]. Шажками передвигаются обычно старики, а не юноши. Да и возможно ли шажками бежать через ступеньку? Для этого как раз нужны большие шаги. Какой же образ стоял перед глазами у автора, когда он писал эти строки?

Он «вздыбился, как кот, увидавший мышь»[99]. Это Шпагов, помощник академика, увидел красивую женщину. Он «вздыбился, точно кот, даже глаза — и те у него позеленели»[100]. Это Иннокентий Жук, хозяйственный предколхоза, заметил, что нерадивый истопник пускает торф на ветер... Эффектно, весьма эффектно, однако видел ли кто-нибудь кота, который становится на дыбы перед тем, как схватить мышь? Напротив, перед прыж-

ком кот обычно прижимается к полу... Да и какое же сходство во внешнем облике и во внутреннем психологическом состоянии между человеком рассерженным и человеком, мгновенно пленившимся красавицей? Как могли они оба одинаково «вздыбиться»? Если, говоря о столь разных положениях, о столь несходных состояниях души, автор прибегает к одному и тому же (и притом неточному) сравнению, то непонятно, какой же все-таки образ стоит у него перед глазами?

Само собой разумеется, что за неряшливостью, за неточностью языка, за приблизительностью зрения кроется—во многих эпизодах романа—весьма приблизительно увиденная действительность. Читаешь — и ощущения достоверности не возникает. Ну можно ли поверить, например, что богатый русский барин, коннозаводчик, в ответ на предложение садовода закопать в землю падаль на том месте, где будут посажены тутовые деревья, прикажет зарубить здоровых коней и закопать их в землю? Своих арабских скакунов? Иначе, мол, падаль будет преследовать его воображение? «Руби головы живым коням!»[101] Встречались, конечно, в старое время баре-самодуры, но пользу свою они соблюдали и тысячных скакунов в землю зря не закапывали. Весь эпизод пахнет выдумкой. Если же говорить об изображении нашего времени, то и тут, читая многие страницы, следовало редактору беспощадно воскликнуть: «Не верю!» Ну можно ли поверить, например, что когда секретарь обкома, обеспокоенный тяжким душевным состоянием академика Бахарева, дает председателю колхоза полудружеское, полуофициальное задание: пробудить в академике отцовские чувства к новорожденному сыну—предколхоза, поколебавшись некоторое время, лихо отвечает: «Относительно «комочка» не беспокойтесь. Организую»[102]. Достоверно ли здесь, где речь идет об отцовских чувствах, это слово «организую»? Уместно ли оно здесь? Быть может, автор смеется над своим героем? Но нет, это ни из чего не видно. И можно ли поверить, что дояркам, приехавшим в город на пленум и живущим в гостинице, директорша, нянюшки, уборщицы и официантки в один голос сказали:

«— А вы, подруженьки, не стесняйтесь. Души-то ваши красивей наших ковров»[103].

Так и сказали официантки и нянюшки: «Души-то ваши красивей...»? (Откуда, между прочим, в гостинице

нянюшки?) И к тому же сказали хором? Не кажется ли, читая, что речь тут идет не о служащих советской гостиницы, а об оперном русском хоре: «Не стесняйтесь, подруженьки»,— поют нянюшки и кланяются дояркам в пояс... Правда, следующая фраза не совсем из оперного репертуара, более современная: «Для государственного дела приехали»[103]. Замысел у автора был торжественный, но несоответствующий стиль уничтожил замысел: смесь пейзанства с современностью вызывает комический эффект. Читая роман, слушая воляпюк, на котором изъясняются герои, невольно вспоминаешь песню, выдаваемую каким-то сочинителем за народную:

Непосредственные же начальнички
Его часто компенсируют,
Компенсируют и премируют,
Живет сокол в своем домичке,
В комфортабельной обстановочке[104].

Недостоверен язык героев, недостоверны многие чувства и целые эпизоды. Можно ли поверить, например, что Аким Морев, которого автор стремится нарисовать человеком непошлым и умным, объясняется с любимой женщиной в таких выспренне-забавных выражениях:

«— Вы не допустили меня к себе, как наша полупустыня вчера не допустила воду»[105]

и вот так комментирует в беседе с самим собой знаменитые строки Пушкина:

«...Пушкин сказал: любви все возрасты покорны. Елене-то да, но покорна ли она тем, кто в возрасте?»[106].

Можно ли поверить, что пожилая татарка, жена знатного чабана, заметив, что дочь ее, красавица Марьям, знаменитая Марьям, вырастившая в степи необыкновенных коров, влюбилась в секретаря обкома (ночью Марьям не спит и страстно чертит имя любимого человека в дневнике наблюдений за коровами),— можно ли поверить, что мать, обеспокоенная любовью дочери к Акиму, идет ночью в степь и, опустившись на колени, молится звездам, просит звезды излечить Марьям от любви к Акиму потому, дескать, что секретарь обкома, «большой начальник», недоступен для Марьям, как звезда?

«...Санья вскинула глаза к небу, усеянному трепетными звездами. Опустившись на колени, зашептала:

— Мы можем смотреть на вас... но достать не можем. Марьям может смотреть на Акима, но достать его, как и вас, не может»[107].

Всякие, конечно, бывают матери, и о чем угодно они могут молиться звездам. Санья старуха и воспитана в старое время?

Пусть так, но почему с таким умилением и без всякой брезгливости передает эту холопскую молитву автор, почему редактор не поставил на полях большой вопросительный знак? Марьям хоть и дочь чабана, но она образованная, ученая; Аким Морев хоть и занимает высокий пост, но по происхождению человек из народа, сын рыбака; почему же Морев недоступен для Марьям, как звезда, словно речь идет не о людях демократической страны, не знающих социального неравенства, а о каком-нибудь графе, в которого, на горе себе, влюбилась бедная пастушка?

Загипнотизированный — или испуганный? — блеском знаменитого имени, редактор счел себя обязанным верить всему, что преподносит читателю заслуженный литератор: и выдуманным происшествиям, и выдуманному языку, и прелести «сок-бабы», и праву автора неряшливо обращаться с грамматикой, и тому, что читатель простит автору недостоверность, безвкусицу, описки, неряшество — все решительно простит за современную тему. Не поверил редактор, в сущности, только в одно: в то, что в нашей литературе, невзирая на темы и лица, в самом деле объявлена беспощадная война всякой антихудожественности, безвкусице, фальши, всякому неряшеству. Вот в это он, по-видимому, не поверил, и потому в романе заслуженного его не смутили ни явные описки: «*Первым* появился Опарин, за *последние* недели прямо помешавшийся на строительстве Большого канала»[108], ни патетическое изображение округлого девичьего живота: «...живот... не втянут, но и не отвисает»[109]; ни безмолвное восклицание предколхоза, внезапно заметившего, как под платьем у его заместительницы «резко выделилось... красивое бедро и нога... «Мать-то какая дремлет!»[110]... Все это редактор счел нужным в неприкосновенности доставить читателю. А ведь нередко случается, что в рукописи автора молодого и незнаменитого редактор — не этот, так другой! — встречает высокомерной подозрительностью самые невинные строки.

Вот, например, повесть о Зое и Шуре Космодемьянских. В чем только не сомневался, к чему не придирался редактор одного альманаха, читая эту рукопись!

Вот маленькая Зоя рисует дом с высокой зеленой крышей, с трубой, а рядом яблоню с круглыми яблоками, и большое солнце на небе.

«Даже рисунки аполитичны»,— отмечает редактор.

Шура побывал в Третьяковской галерее. Ему очень понравилась знаменитая картина Серова —«Девочка с персиками».

«Не та картина!»— отмечает редактор.

У Зои и Шуры умер отец. Глава называется «Горе». Редактор не хочет, чтобы писали о горе.

«Всю главу снять!»— командует он на полях.

В последних классах школы Зоя очень увлеклась Чернышевским. Автор рассказывает, как она работала над сочинением о любимом писателе.

«А Чапаева-то нет!»— язвит на полях редактор.

...Еще одна рукопись «незаслуженного» автора, еще один редактор, опасающийся каждого мало-мальски свежего образа:

«Она лежит, завернувшись в широкий чабанский плащ,— пишет автор о девушке-чабане,— на пригретой солнцем траве. Тесемки белобарашковой шапки завязаны под подбородком. Прохладный румянец — дитя мороза и солнца — пламенеет на щеках».

Редактор подчеркивает «дитя мороза и солнца». Не слишком ли смел этот образ? Бывают ли у мороза и солнца дети?

«Может быть, они просто лучше понимают, за что они борются?»— передает другой автор в другой рукописи мысли пожилого человека о молодежи наших дней.

«Они»—«они»—привычно подчеркивает редактор. Два «они» в одной фразе! Не много ли?

...Не слишком ли долго терпит наша общественность таких редакторов? Нельзя сказать, чтобы редакторы-упростители встречались в каждой редакции, нельзя сказать, чтобы редакторы-чиновники, потомки учителя-чиновника Беликова, встречались у нас на каждом шагу, но все-таки не вывелись еще начисто ни те, ни другие. И случается, что годами мы даем возможность и тем и другим заниматься своей немудреной, однообразной, но весьма злокачественной деятельностью — то механической

правкой, то попустительством, то бесцеремонным вмешательством в текст, и ни за то, ни за другое, ни за третье — ни за неумение, ни за равнодушие, ни за самоуправство — не принято у нас отстранять редакторов от работы. Отстраняют редактора только в том случае, если он проявит неосведомленность в каких-нибудь общеизвестных фактах или совершит политическую ошибку. Как будто пребывание на редакторском посту человека, к своей деятельности неподготовленного, человека, лишенного знаний, вкуса, чутья и слуха, неталантливого, к искусству глухого, робкого с именитыми и бесцеремонного с молодыми, не является уже само по себе безусловной политической ошибкой!

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Редакционный ОРКЕСТР

1



а столе у редактора рукопись. Первая книга молодого, начинающего автора. Повесть о советском городе, который во время войны пережил осаду. О взрослых и детях—журналистах и домашних хозяйках, врачах и железнодорожниках, пионерах, школьниках, учителях, о том, какой путь прошел каждый из них прежде, чем найти свое место в великой всенародной борьбе.

В первом варианте новое произведение отличалось одним существенным недостатком: некоторые страницы как будто сами мешали читать себя, воздвигая на пути у читающего десятки излишних подробностей. Бывает, что жизненно верных деталей у автора нет и действие развивается в пустоте—легко, быстро и неубедительно. Тут же, напротив, в погоне за достоверностью автор перегрузил повествование деталями. И действие местами не шло, а тащилось.

Подробности подробностям рознь. Когда они помогают лепить, вместе с внешним миром, внутренний мир героев, когда они туго натягивают струну драматизма, а не роняют ее, текст не кажется ни длинным, ни тяжеловесным. Такими животворными подробностями богата была и новая повесть. Но в первом ее варианте встречались и такие детали, которые, по сути дела, не создавали ничего, не служили ничему. Нельзя сказать, чтобы они были банальны или неправдивы — нет, но они были никчемны. Никчемны относительно цели.

Есть, например, в повести, в ее первой, еще довоенной части, такой эпизод. Михайленко, внештатный лектор райкома партии, приглашен на пионерский костер. Он должен рассказать детям о революционерах прошлого, о борцах с самодержавием. Перед детьми он выступает впервые. Ему хочется найти ключ к их сердцам, но он не знает, как возбудить их внимание. И чувствует себя неуверенно.

Дети сидят на траве, на круглой темнеющей лесной полянке. Сидят и вглядываются в лицо нового для них человека. И под этими взглядами опытный лектор немного робеет.

Ребята ждут — ждет и читатель.

Тем временем сделалось темнее,—написано было в первом варианте рукописи.— На темном небе проступили дрожащие звезды. Каждая звезда горела своим светом—синим, зеленоватым, желтоватым, красноватым, серебряным; луна поднялась выше и стала от этого как будто меньше, а поверхность ее заблестела. Облака на краю неба сделались плотнее, тяжелее и гуще; одно густое и длинное облако стояло поперек луны.

— Посмотрите на эти звезды,— сказал Михайленко.

Так начинал он свою лекцию. Но описание плотных облаков и блестящей луны заслоняло зеленоватые и желтоватые звезды; автор аккуратно и обстоятельно описал и луну, и облака, и небо, и цвет звезд, но каждая подробность существовала как-то сама по себе, не сливаясь с другими, не создавая ни вместе, ни порознь ничего заманчивого, что могло бы привлечь внимание Михайленко или ребят.

Редактор сказал об этом автору. Тогда автор, чтобы сделать описание звездного неба поинтереснее, к дро-

жащему блеску звезд прибавил еще причудливое синее свечение, а к плотным облакам на горизонте — странного вида туманности, то и дело пересекающие яркую поверхность луны.

Отрывок стал еще длиннее, но от этого нисколько не выиграл. Бывают на небе и причудливые свечения, и прозрачные туманности. Но здесь описание их ничему не служит, не говорит ни о чем. Бывают и бывают.

Редактор сделал новую попытку — противоположного свойства: предложил автору освободить описание неба от всего лишнего.

Автор вычеркнул синеву, прозрачность и туманности. Отрывок сделался вдвое короче, но силы не приобрел. Словно он весь был лишний. По-прежнему, оставалось непонятным, почему, желая привлечь внимание слушателей, Михайленко предложил им взглянуть на небо.

Тогда редактор попросил автора не вставлять и не вычеркивать описаний, а попытаться увидеть небо глазами детей, сидящих в полутьме на полянке, хотя бы глазами Славки Василькова, одного из главных героев книги.

Тем временем сделалось темней,— написал в новом варианте автор.— Луна поднялась высоко и стала серебряной. Возле нее зажглась звездочка, одна на все небо. Она дрожала как будто от радости, что стоит в этом огромном небе рядом с такой большой и прекрасной луной.

— Посмотрите на эту звезду,— сказал Михайленко.

Теперь с этой звезды стоило начинать разговор. Она сияла на небе одна, но зато ярко. Яркость ей придало не изобилие и не причудливость деталей, а отобранность их. Глядели на небо дети, глядел Славка — это именно ему, Славке, могло прийти на ум, что звезда, стоящая на небе рядом с луной, горда таким соседством. «Она дрожала как будто от радости, что стоит рядом с такой большой и прекрасной луной». Это его мысль, его интонация. Абзац перестал быть не только длинным — он перестал быть безличным. Ничего нет особенного, значительного в этих строках, но редактор обрадовался им. Они сомкнулись с одной из существенных линий повести, с подтекстом первой ее части. В первой части Славка Васильков представлен счастливым мечтателем, дружащим не только с товарищами и книгами, но и со шмелями и акациями, с вол-

нами моря и камнями на берегу. Глядя на маленькую ракушку, выброшенную волнами, он видит морское дно со всеми водорослями и чудовищами; он умеет подсказать пчеле, какой цветок самый вкусный, и пчела благодарно жужжит в ответ; он дружит со шмелями, деревьями и маленькими красными маками. И весь братский, откликающийся на его призывы мир обещает ему заманчивое будущее; по натуре Славка поэт, первооткрыватель: будет ли он путешественником, геологом, летчиком — неизвестно, но он будет творцом.

Во второй части книги на Славкин поэтический мир всей своей мертвящей тупостью обрушивается фашизм. Богатство этого мира, духовное богатство Славки Василькова,—одна из основ замысла первой части. И звезда, и луна, очеловеченные жадным Славкиным воображением, прибавили еще одну черточку к этому богатству: сроднились с ракушкой, рассказывающей мальчику о дне моря, и с тяжело гудящим шмелем, о котором Славка подумал, что, наверное, у него моторчик внутри, заведенный раз навсегда («и рад бы остановиться и помолчать, да не может»). Тот же мальчик, что думал о шмеле с моторчиком внутри, думает теперь о звезде, и тот же взрослый человек — автор — неприметно улыбается, вслушиваясь в его думы. Если бы редактор, вместо того чтобы привести автора к этим строкам таким сложным и длинным путем, сам исправил абзац, текст мог бы стать лучше или хуже, бледнее или ярче, но он не сросся бы с подтекстом, в нем не отразилось бы зрение одного из героев и не прозвучал бы голос, выдающий душу книги,— голос ее автора.

Вот почему, хотя во время работы над книгой речь шла как будто всего лишь о вычеркивании подробностей, редактор настаивал, чтобы автор совершал эту операцию сам. И работая над многими главами, страдающими изобилием подробностей, автор с каждым днем наново убеждался, что занимается он, по сути дела, не сокращением, хотя рукопись и становится короче. Он удивился, приметив, что раздражающий избыток подробностей почти во всех случаях вызывался не изобилием, а недостаточностью — отсутствием той точки, с какой глядит в эту минуту герой или автор на совершающиеся события. Вот когда ее нет, этой всеопределяющей точки, когда мысль неотчетлива, а чувства вялы, тогда-то, без удержу и без разбора, и начинают размножаться подробности.

И для того чтобы обуздать их и укоротить страницу, главу или часть, необходимо прежде всего определить эту точку и твердо стать на нее: тогда излишества отпадут сами собой, а то, что останется, выиграет в силе и ясности.

«...Своеобразие рисунка рождается не из... копирования находимых в природе форм,—пишет французский живописец Матисс,—и не из терпеливого накапливания тонко подмеченных мелочей, а скорее из глубокого чувства, с которым художник относится к избранному им объекту, направляя на него все свое внимание и проникая в его сущность»[1].

Да, так и в литературе: терпеливо накопленные, тонко подмеченные мелочи обогащают восприятие читателя лишь в том случае, если они вызваны к жизни, подняты на поверхность чувством и вся сила чувства служит познанию избранного художником объекта. Белые голуби и добрые извозчики, которых видит упоенный любовью Левин, не зря врываются в эту полную счастья главу: Толстой смотрит на них из глубины сердца Левина и туда — внутрь, вглубь!— ведут они читателя; фамилия куафера — Тютькин,— которую Анна читает на вывеске в последний час своей жизни, не зря отзывается издевательством, уродством: Анна оглушена уродством мира и ко всякому уродству особенно чутка отвернувшаяся от мира душа. Это детали работающие, а не праздные. «Все, что не приносит пользы картине, уже тем самым вредно...— пишет Матисс,— всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной, детали»[2].

В работе над повестью редактор потребовал от автора поисков этих существенных деталей, тем самым опять и опять возвращая его воображение и чувство к первооснове замысла. Ведь только те детали можно назвать существенными, которые диктуются существом книги, мыслью, на которую направлена вся сила авторских чувств. И каждая такая деталь, родившись, неизбежно вытесняет ненужные, как та единственная звезда, которая, засветившись в небе, уничтожила плотные тучи и блестящую поверхность луны.

«Главное, разумеется, в расположении частей относительно фокуса,— говорит Лев Толстой, —и когда правильно расположено, все ненужное, лишнее само собой отпадает и все выигрывает в огромных степенях»[3].

Определение и укрепление этого центра, или, в толстовской терминологии, «фокуса»,— первая задача редактора и автора, когда возникает необходимость сократить страницу, главу или часть. Для того чтобы понять, какая деталь существенна, а какая нет, надо прикоснуться к основе замысла, к задушевной идее книги.

...В середине повести начиналась война. Грозная весть настигла и потрясла всех героев книги: и тех, кто, как старый большевик Михайленко, и прежде сознавал неизбежность войны и готов был принять ее на свои плечи; и тех, кто, как Христина (Славкина соседка, женщина щедрой души, но легкомысленная, по-детски бездумная), был уверен, что война где-то там, далеко и их не коснется. Для всех — и для детей и для взрослых — с этой минуты начиналась новая, незнакомая жизнь. Каждая душа мужала по-своему: рост, мужание, закалка душ — вот тема второй части.

Осада! В изображении этой черной поры, занимавшем изрядную часть книги, было в первом варианте ее самое уязвимое место. Подробности разъедали ее. Автор накопил множество деталей, характерных для быта осажденного города. Четко были изображены коптилки, гаснущие каждую минуту, и карточки с отрезанными талонами в замерзшей детской руке, и грохот бомб, и звук мотора вражеского самолета.

С точностью и состраданием изображены были бедствия осажденных и их самоотверженная забота друг о друге. Но образ сражающегося, сопротивляющегося города не вполне удался автору: подробности тылового быта заслоняли его. Город не столько сражался, сколько терпел бедствие. Не то, что бы в тексте не было сцен, изображающих оборону и подготовку к решительному сражению. Нет, они были. Люди гасили зажигалки на крышах домов и рыли противотанковые рвы в окрестностях. Но сцены эти, изобилующие деталями обороны, не были освещены изнутри светом разбуженного народного гнева. Военные главы необходимо было переработать, найдя вместо изобильных «существенные подробности». Существенные для возмужания душ. Какова задача этой части? «О том, как зреет гнев в сердцах»—вот о чем она должна рассказать, вот где ее существо. Редактор был уверен, что, обогащенная подробностями, которые рождены сущностью замысла, военная часть станет не длинней, а короче, что крат-

кость явится косвенным результатом правильно найденного ударения.

«Сражающийся город,— сказал редактор автору,— заслонен здесь городом бедствующим. Подробностей быта много, подробностей обороны тоже, а мужания душ, закалки гневом — нет».

Автор начал было вычеркивать подробности быта; но это не решало дела: от этого новый центр, новый «фокус» не возникал. Нужно было добиться того, чтобы жажда победы на глазах у читателей разгоралась в каждой душе. Не только в душах таких людей, как Михайленко, прошедших революционную школу, но и таких, как Христина. Поначалу нехотя отправляется она копать рвы: ей кажется, что враг еще где-то далеко, да и не ее это забота — муж в армии с первого дня, а ей поспеть бы за мальчишкой приглядеть и за домом. Она едет туда, куда ее посылают, но едет, опаздывая, отбившись от соседей. С точными подробностями описана была автором ее дорога за город и труд людей, копающих рвы: блеск лопат под солнцем, комья осыпающейся земли, согнутые спины... Они, эти подробности, создавали картину труда, физического движения, но не создавали картины того движения душевного, которое заставило Христину вдруг озлиться на врага до бешенства, до тесноты в груди, и начать работать самозабвенно, так, словно и она вместе с этой развороченной землей испытывала боль от воронок. Лопата вспыхивала на солнце весьма достоверно, однако вспышки эти не разжигали основную мысль части. «Существенных подробностей», которые показали бы, почему так поднялась температура Христининого гнева, у автора не было.

«Моя «система» существует не для тех случаев, когда все понятно актеру само собой,— говорил Станиславский.— Тогда ему не нужны никакие «системы», а надо довериться своей интуиции. Но если чувство не откликается сразу, нужно знать приемы для его возбуждения»[4].

Уже в первом варианте повесть была искренней, правдивой и сильной. Вялыми были только отдельные ее места. Но нельзя было допустить, чтобы холодом, вялостью страдали хотя бы некоторые из глав, существенных для основного идейного замысла. Надо было добиться того, чтобы автор нашел краски для любви и ненависти— чувств, опаливших каждую душу. А для этого надо было напомнить эти чувства душе самого автора.

«...Чувства по приказу не приходят,— говорит Станиславский.— Никакими усилиями сознательной воли нельзя пробудить их в себе непосредственно... Однако наблюдение над природой творчески одаренных людей все же открывает нам путь к овладению чувствами... Путь этот лежит через деятельность воображения, которое в гораздо большей степени поддается воздействию нашего сознания. Нельзя непосредственно воздействовать на чувства, но можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия... будоражит нашу аффективную память и, выманивая из скрытых за пределами сознания складов ее элементы когда-то испытанных чувств, по-новому организует их в соответствии с возникающими в нас образами»[5].

Эти выводы, к которым пришел опытный режиссер, работая с актерами, совершенно совпадают с писательским опытом. И редактор, чтобы помочь писателю «выманить» из складов его памяти чувства, пригодные для образа Христины, попробовал расшевелить его творческую фантазию с помощью собственных воспоминаний. Ведь в сердце каждого пережившего войну она повернула свой нож по-своему.

«Поразило меня в один из первых месяцев,— припомнил редактор,—название русской деревни, написанное немецкими буквами. Немцы захватили деревню и для собственных надобностей поставили там эту дощечку. Я сам не ожидал, что эта мелочь—такая ничтожная сравнительно со всеми злодействами — так сильно подействует на душу. Старый друг привез мне с фронта дощечку, на которой по-немецки черной краской было выведено: Кащеево. И это *sch* и *ch*, изображающие русское *щ*, это чужеродное написание русского слова, привело меня в бешенство, как насилие, совершенное на моих глазах».

Для Христины такое воспоминание не годилось. Она была малограмотна, то или другое написание слова не задевало ее. Но этого короткого разговора оказалось достаточно, чтобы задеть, растревожить воображение автора, а оно уже повело за собой его чувства и за ними и чувства Христины.

Что причинило автору первую острую боль в дни войны? Что превратилось в его личное горе? Искалеченные вершины сосен. Немцы засыпали бомбами землю его детства, то место на морском берегу, где он знал каждый

камень, каждый бугорок песка, куда он приходил когда-то вместе с малышом, сынишкой соседа. Сонного его так тяжело было тащить обратно! Но так хороши там были сосны! В первые же ночи бомбежек этот клочок земли превратился в сплошную рану — в сплошную воронку. Верхушки сосен были снесены. С острой памятью об испытанном тогда горе и бешенстве сел теперь автор сокращать главу о рытье окопов. Теперь ему было чем одарить свою героиню. Он подарил ей день своего детства. При виде разрытой воронками земли в Христининой душе пробуждалась память о проведенном когда-то здесь, вот под этими обезглавленными соснами, возле вот этого, заваленного теперь землею ручья, каком-то далеком дне ранней молодости, когда она пришла однажды сюда с сонным ребенком на руках, тяжело оттянувшим ей плечи. Она пристроила спящего под сосной, положив ему кошелку под щеку, и, глядя на зеленые ветви и рыжие стволы, на ручей, размечталась о том, как поставит здесь шалаш — хотя бы без печки, бог с нею! — и переберется сюда жить навсегда. Ничего этого не случилось у нее в жизни, никакого шалаша она себе здесь не построила, но всегда помнила об этой полянке, как об обещанном счастье. И вот теперь сосны ее обетованной земли были изуродованы, земля разворочена бомбами, тишина убита звоном лопат и нарастающим гулом самолетов. При воспоминании о том давнем счастливом дне в душе у Христины вспыхивала испытанная ею когда-то нежность — и от этой нежности она естественно переходила к ненависти и жажде защитить, прогнать, не отдать. Она пришла сюда рыть окопы потому, что ей велели их рыть, но, увидев воочию оскорбленную землю, хватала лопату потому, что это был лучший способ излить свой закипающий гнев. Ненависть ее, как и нежность, стала задушевной, интимной.

И как будто вдруг отняли у Христины то, что... было всегда с нею...

...Видно, где-то на дне ее души лежал неприкосновенным весь этот день: и запах его, и цвет, и ощущение тяжести ребенка на руках, и еще что-то, что и определить трудно... Молодость, что ли?.. И все это разом поднялось и встало перед ней, как только она взошла на бугор и увидела долину, которой теперь не узнать.

...Христина стала неподалеку, рядом с работающими. Почти все были женщины. Христина приметила одну. Тощенькая, смот-

реть сзади — совсем девочка, она неловко взмахивала лопатой и то всаживала ее в землю так глубоко, что еле могла вытащить, то шаркала по поверхности, почти ничего не захватывая.

— Нет,— сказал младший лейтенант, оторвавшись от сосны и взяв у тощенькой лопату.— Надо вот как! И копать вон до той отметины... Иначе ров будет узкий, танк перемахнет — не заметит.

«Танк? Как танк?»—Христина вздрогнула. Сюда, на эту землю, на это самое место, где она стоит! На эту траву, под эти сосны! Немецкий танк с немецкими солдатами?!.

...Христина взглянула на спину тощенькой в синей жакетке, которая усердно и неловко вонзала лопату в жесткую, слежавшуюся емлю, и сказала про себя: «Эх ты, кто ж так копает! Вот как надо, — и она всадила свою острую лопату в землю ровно настолько, насколько было нужно,—смотри.— Она нажала ногой, лопата ушла еще глубже, но не слишком глубоко.—И вот этак,—она легко подняла лопату, полную земли.—Посмотри!» Христина отбросила землю в сторону. И снова лопата в земле («Вот так, смотри»), и снова земля отлетает в сторону («И вот этак, посмотри!»).

Солнце припекало ей спину, пыль, забравшаяся в горло, жестко щекотала его. Она работала, не останавливаясь, найдя тот ритм, при котором работа шла еще ловчей, еще лучше. «Вот так, смотри... И вот этак, посмотри!»— она повторяла эти слова, уже не думая о том, что они означают. Она слышала, как звякает кружка о бачок, как звенит, ударяясь в металлическое дно вода, она даже чувствовала вкус этой воды, теплой, немного отдающей железом, но не позволяла себе отойти. «Вот так, смотри... И вот этак, посмотри!..»[6]

Тут появились необходимые, трудящиеся подробности, подробности, отобранные чувством, которое владело Христиной: худенькая спина неумелой девушки, звон воды о кружку, память о тяжелом, сонном ребенке и о красоте сосен в тот давний день,—и потому стали ненужными, отвалились те общие псевдоподробности, которые удлиняли и загромождали эту сцену раньше. По количеству страниц сцена, может быть, не стала короче, но уже не ощущалась как длинная. Интимность любви, превратившая Христину в человека сражающегося, согрела отрывок. Следующее действие драмы, когда Христина, в третьей части книги, уже активно вступает в борьбу с врагом, вытекало из первого с полной естественностью.

...Работа над новым вариантом повести, работа, производившаяся по указаниям редактора, была окончена,

Началась она с истребления ненужных подробностей, а привела к углублению эмоциональной основы событий, к большей отчетливости в обрисовке характеров, к созданию образа сражающегося советского города и тем самым к гораздо более полному воплощению главной мысли.

Редактор участвовал в работе над новым вариантом повести очень активно. Однако это вовсе не значит, что он активно правил ее. Это значит, что не только автору, но и ему, редактору, пришлось сильно поработать мыслью и воображением. Советовался ли с ним автор об отдельных чертах и характерах своих героев или о развитии сюжета, редактор, случалось, предлагал и новые живые черты, и новые неожиданные повороты, делясь с автором запасом собственных жизненных наблюдений. И все-таки следов своего почерка на страницах повести редактор не оставил. Даже работая над языком и стилем, стараясь освободить повествование от книжных, иногда пахнущих абстракцией оборотов речи, чуждых и событиям и героям и потому разрушавших общее впечатление, добиваясь от автора конкретности и легкости письма, редактор избегал браться за перо. Прочитывая вслух отдельные куски текста, восхищаясь энергией одних страниц и порицая вялость или неточность других, высмеивая смутные отвлеченности в изображении запутанных чувств или нарочитые красивости, иногда возникавшие в особо драматичных местах, редактор добивался того, чтобы и автору они показались смешноватыми или излишне утонченными, чтобы автор додумал, распутал свою иногда неясную мысль, а ясная мысль естественно находила себе выражение в языке простом и сильном...

Так работал редактор, возбуждая мысль, воображение и память писателя, обостряя его чутье к языку, к ритму и звучанию фразы, лишь иногда позволяя себе написать на полях — в виде совета — собственный вариант того или другого абзаца. Ведь изо всех многочисленных обязанностей редактора первая — это забота о писательском росте. Не столько рукопись необходимо исправить, сколько автора вооружить для работы настоящей и будущей. Ведь каждый писатель, если рост его совершается в благоприятных условиях,— это не одна книга, а целая полка книг. Авторское перо должен оттачивать редактор, а не работать своим вместо автора (хотя и своим, разумеется, он обязан владеть мастерски).

«Режиссер должен умереть в актерском творчестве...—говорит сподвижник Станиславского Вл. И. Немирович-Данченко.— Как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества,—надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера,—до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода».

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо запомнит показанное ему режиссером, будет только стараться исполнять, не проникнувшись глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, то это показанное режиссером так и останется отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом... И наоборот: если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную,—а потому и самую драгоценную— реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется...»[7]

Работая над книгой молодого автора, редактор ничего не вписывал туда. Однако разница между первым и вторым вариантом оказалась не малой. Окончив свой труд и снова перечитав повесть от начала до конца, автор с удовлетворением убедился, что теперь, после вмешательства редактора, повесть в гораздо большей степени соответствует его собственному замыслу, выражает его характер, его творческую волю, чем до того, как он положил ее на редакторский стол.

2

«Редактор предложил», «редактор посоветовал», «редактор исправил»... А ведь в действительности, передав свою рукопись издательству, автор имеет дело не с одним редактором, а с целым редакционным сектором, не говоря уже о других отделах. На пути от автора к читателю, на том пути, который именуется «процессом прохождения

рукописи», не один человек, а многие люди подсказывают, предлагают, исправляют. Пока, усилиями издательства, рукопись превращается в книгу, автор ее вступает в общение со множеством лиц. И чтобы общение это было плодотворным, множество обязано быть единством.

Представим себе на минуту, что борца или пловца тренирует не один тренер, а сразу двое или трое, вместе или по очереди, причем каждый по своей системе. Будет ли от этой тренировки толк? Представим себе, что актер сначала работает под руководством одного режиссера, потом другого — из другого театра, а на генеральной переходит в ведение третьего. Будет ли у роли рисунок?

Творчество, всякое творчество основано в большой степени на волевом усилии. Стиль есть прямое порождение воли: *так* хочу написать, *так* вижу, *так* чувствую, *таким* голосом говорю... Писатель садится за стол и берет в руки перо, желая во что бы то ни стало найти выражение именно *этой* мысли, *этому* чувству, вызвать в читателе такое, а не другое представление. Писатель за столом—весь целеустремленность, весь воля. Разноязычие подсказок действует на целеустремленность губительно. Для рождающейся вещи столь же губительна и многорукость прикосновений. Под напором разноязычья и многорукости уничтожается в первую очередь то, в чем творящая воля воплощена всего полнее,— стиль. Из определенного, выраженного или из намечающегося, нарождающегося он становится безликим — никаким. Ими же, разноязычием подсказок и многорукостью прикосновений, уничтожаются художнические навыки труда, культивируются другие навыки — ремесленнические.

Каждая поправка, даже чисто внешняя, требует, чтобы автор вернулся к своему изначальному горячему импульсу — иначе она не врастет в живую ткань, чтобы его снова подхватила волна ритма, когда-то определившего вес, движение, зачин и конец этого эпизода, чтобы он снова прикоснулся к земле — к тому жизненному материалу, который побудил его взяться за перо. Но нередко бывает, что в редакции работают люди, совершенно различные по своим эстетическим вкусам; они самым добросовестным образом и из лучших чувств тянут автора в разные стороны. И если предложений, замечаний, указаний много и они разнохарактерны, автор приучается отзываться на них вполне формально.

Множественность и несогласованность требований приучает писателя делать свое дело механически, зачеркивать и переставлять слова, уже не вкладывая в них чувства и образы. Поправки, сделанные разными руками или одной, авторской, но уже охлажденной рукой, неминуемо выпадают из ритмического движения и тем самым в большой степени лишают отрывок власти над читательским сердцем. Писатель приучается идти навстречу разноголосице, уже не разжигая в себе для исполнения каждой поправки костер мыслей и чувств, а холодно, рассудочным способом — откуда тут взяться ритмической властной волне!

Когда книга закончена, когда она уже вышла в свет — дело другое. Чем больше суждений о ней, самых разнообразных, услышит писатель, тем для него полезнее. Тут многоязычие не страшно — напротив, оно помогает писателю осознать и выбрать собственный путь, от одного оттолкнуться, а другому распахнуть душу, на чем-то настаивать, от чего-то отказываться. Только заглянув в это бездонное зеркало — в восприятие многотысячного читателя, автор может увидеть себя и свое творение в истинном свете. Книга для того и пишется, чтобы каждый, вне зависимости от уровня и подготовки, откликнулся на нее по-своему, в соответствии с собственными духовными потребностями. И ничто в такой степени не учит писателя, не показывает ему его удачи и промахи, как это многотысячное приятие или отвержение. Читательский суд — лучшая школа для литератора.

Однако это относится к уже законченному, всесторонне выверенному, нашедшему свою форму произведению. Пока же художник еще работает над своим созданием, пока мысль еще не воплощена вполне, а форма не затвердела окончательно, пока создается второй, редакционный вариант, — ничто не может быть вреднее для литератора, чем звучащее вокруг разноречье. Воздействовать на рукопись можно единолично, можно коллективно, однако нельзя, не вредя ей, воздействовать на нее без единого и точного художественного плана.

«Талант — как породистый конь, — говорит Горький, — ...а если дергать повода во все стороны, конь превратится в клячу»[8].

Не происходит ли порою в наших редакциях это «дерганье» таланта во все стороны?

Представим себе для примера, что рукопись, историю которой мы только что проследили, подверглась бы воздействию не одного редактора (как в данном случае это было на самом деле), а многих (как бывает часто) редакторов, сговорившихся между собой лишь в самом общем, приблизительном смысле. Ну, скажем, все они решили, что повесть талантлива, полезна, что ее необходимо печатать, но следует несколько сократить. И вот начинается сокращение по методу «кто во что горазд».

Как работал первый редактор, об этом, в самых общих чертах, мы уже рассказали. От него рукопись поступила на стол к заведующему редакцией. Представим себе, что, как это иногда бывает, заведующий не считает себя обязанным глубоко вникнуть в предыдущий этап редактирования. Для сокращения он настаивает на весьма решительном средстве: убрать, вычеркнуть те Славкины беседы со шмелями, волнами, маками, которые оберегал предыдущий редактор.

Чем богаче и поэтичнее мир советского подростка, на который обрушивается фашизм, тем разительнее контраст — таков был замысел автора, поддержанный первым редактором. Но второго редактора — зава — авторский замысел не занимает: встречаются же у нас в редакциях люди, для которых всего важнее выпустить еще одну книгу на определенную тему—и только («три на производственную тематику, две—на военную» и т. д.). А если книга о войне, то при чем же тут шмели и акации?.. Не отказаться ли нам от этих пейзажей?..

И вот несколько похудевшая книга передается в следующую инстанцию: накануне сдачи в набор рукопись, как полагается, прочитывает главный редактор.

Представим себе, что его литературные вкусы и навыки тоже совсем другие, нежели у редактора книги. Он приходит к выводу, что рукопись и после истребления шмелей и акаций сокращена недостаточно, и приступает к самостоятельным действиям.

Работает главный редактор попросту, в быстрой и решительной газетной манере, зачеркивая крест-накрест красным карандашом лишние, по его мнению, страницы...

Но тут «главного» вызвали на совещание, и он предлагает заведующему редакцией «дожать» остальное.

Вот и пускается заведующий, опасаясь нарушить график, сокращать художественный текст словно га-

зетную информацию: оставляет один эпитет там, где их два, убирает вводные предложения, объединяет абзацы, удовлетворенно отмечая, что на каждой странице в результате его труда строчек становится действительно меньше, стало быть, книга сокращается. А что она под его карандашом блекнет и меркнет, утрачивает запах и цвет, теряет достоверность и поэтичность — об этом он не успевает подумать. А что автор извлечет из общения с редакцией только один урок — урок ремесленнического отношения к делу, — это никому и на ум не приходит...

Так путешествует рукопись из кабинета в кабинет и со стола на стол, словно стальная деталь, идущая от станка к станку, словно это и в самом деле всего только бумага, испещренная буквами, а не кусок душевной биографии писателя, живой плод его воображения, памяти, воли, чувства...

Автора в конце концов, конечно, вызовут в редакцию для «согласования поправок», и со многим и многим, даже чужеродным ему, автор, то ли от усталости, то ли от неуверенности в себе, быть может, и согласится. Если же он признается «главному», что божья коровка, которую Славка, трогая ее спинку соломинкой, уговаривает раскрыть крылья и взлететь, дорога́ его сердцу, что без Славкиного общения с природой книга стала беднее, бледнее, Славкин характер неопределеннее, — «Да ведь это же непринципиально! — ответит ему главный редактор (не перевелись у нас еще редакторы, которые «принципиальными» считают один только голый фабульный костяк). — Ведь вы не о природе пишете — о войне! Книга закончена, ее можно сдавать в набор — и стоит ли нам ссориться из-за каких-то там божьих коровок?»

Нет, автор редко желает ссориться с издательством; чаще, не ссорясь, он уходит из редакторского кабинета с убеждением, что своеобразие письма, характеры героев, его собственный характер, выраженный в стиле и замысле, — все это на самом деле пустяки (раз редакторы могут, засучив рукава, сами хозяйничать в его рукописи, и чего недокромсает один, то закончит другой, по конвейеру!), что все разговоры о поэзии, об искусстве, о мастерстве — это так только, разговоры на собраниях, так, для виду, а в действительности «пульса нет», искусства от него никто не ждет и не требует: было бы написано на «нуж-

ную тему», да представлено в срок, да соответствовало бы запланированному размеру... В результате передачи рукописи с одного стола на другой утрачен Славкин поэтический мир, какие-то там шмели и букашки? Утрачена жизненность мальчишеского характера? Что за беда! «Ведь это же непринципиально!» И если через полгода, когда ему вручат верстку, окажется, что две страницы в нее почему-то «не лезут» — кто знает! — автор, уже вполне оравнодушевший к своей повести, без протеста выслушает предложение заведующего вычеркнуть те две страницы, где с такой психологической достоверностью изображался гневный труд Христины, и на этом месте «кратенько» написать: «Христина стала в строй и взяла в руки лопату. Все были одинаковы в своем трудовом рвении».

Гротеск? Преувеличение? Пожалуй. Но для такого гротеска наши издательства и редакции порою дают материал.

...В повести Александра Бека «Жизнь Бережкова» рассказано, как мотор, созданный талантливым конструктором, с годами перестал увеличивать мощность. Работникам завода его не удавалось «форсировать». Мотор представлял большую ценность, такое отставание встревожило наркомат. Нарком, Орджоникидзе, пригласил к себе инженеров и директора завода; пригласил и конструктора, создавшего мотор.

«—Можете ли вы объяснить, почему не возрастает мощность вашего мотора? — спросил нарком у конструктора в присутствии директора и других инженеров.

— Могу. Потому что над ним неправильно работают.

— В чем же заключается неправильность?

— В том, товарищ Орджоникидзе, что нет единой конструкторской мысли...» [9]

Рукопись—явление искусства — организм гораздо более сложный, чем самый сложный мотор. «Единая конструкторская мысль», то есть единый редакционный замысел, — и при этом не технически-типографского свойства («уберите или прибавьте лист, иначе книга не ложится в макет»), а замысел художественный, обнимающий идеи, образы, ритм и стиль книги, — в работе редакции необходим. Случается, правда, иногда, что в издательство поступает рукопись, совершенствовать которую нет нужды — ее следует попросту возможно скорее довести до читателя. Но такие случаи редки. Чаще бывает, что в новую ру-

копись, прежде чем она превратится в книгу и получит возможность и право воздействовать на сознание народа, необходимо внести перемены. Однако это работа художественная, работа искусства — ничего общего она не может иметь с передачей рукописи из инстанции в инстанцию. Мобилизация воли писателя, создание целеустремленного подъема его творческих сил требует и от мобилизующих подъема и целеустремленности. Единство не только идейных, но и эстетических воззрений, единообразие педагогических приемов для редакции необходимы. Только в том случае, если редакция — это не случайно собранные люди, а коллектив — коллектив единомышленников в искусстве, руководимых мастером (в редакции «должна чувствоваться одна воля» [10], — писал Чехов), если работает редакция со страстью, — она оказывается в состоянии увлекать, заражать своими взглядами на жизнь и на искусство, то есть воспитывать, преобразовывать — литераторов и литературу.

В истории литературы оставили свой след именно такие редакции. Рождались они и формировались в запале идейной борьбы и в этой борьбе вырабатывали определенные эстетические критерии.

Целеустремленными коллективами в советское время, на разных этапах развития советской литературы, явились в разные периоды своей деятельности редакции многих журналов: «Красной нови», «Театра», «Нового мира», «Литературного наследства»...

Всем памятны замечательные редакционные коллективы XIX века: пушкинский «Современник», а затем «Современник» Некрасова, Чернышевского, Добролюбова, а затем «Отечественные записки» Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Последние два журнала были боевыми штабами революционно-демократической мысли. Написаны были на их знаменах определенные эстетические требования. Многолетний редакторский труд Некрасова, Чернышевского, Салтыкова и их соратников воспитал целую плеяду молодых очеркистов, публицистов, беллетристов и оказал влияние на таких крупных мастеров, как Толстой, Тургенев, Островский. Салтыков находил, что «Отцы и дети» Тургенева были «плодом общения с «Современником», что редакция журнала заставляла писателя «мыслить, негодовать, возвращаться и перерабатывать себя самого» [11]. Редакции «Современника» и «Отечественных записок»

состояли из людей, крепко спаянных между собой идейным единством и единством художественных взглядов.

«...Редакция руководилась им неуклонно, как оркестр хорошим капельмейстером,—вспоминал один из сотрудников «Современника» о Некрасове.—...Редакционный оркестр исполнял литературные симфонии и фуги, каких в других редакциях не исполнялось» [12].

Сравнение редакции с оркестром вполне правомерно. По профессии, по технике своего труда редактор и музыкант или главный редактор и капельмейстер очень далеки друг от друга, но есть у оркестра и редакции две черты, сближающие, роднящие их: и редакция и оркестр — это коллективы и притом организованные для создания хоть и разных, но именно художественных, а не каких-либо иных ценностей. Сравнив редакцию «Современника», руководимую Некрасовым, с оркестром, мемуарист подчеркнул ее основную черту — согласованность внутриредакционных действий, доведенную до артистизма.

3

В советском искусствоведении учение о творческом художественном коллективе подробно разработано К. С. Станиславским. В книгах великого преобразователя театра заключена система самостоятельной работы актера над ролью, подробно преподана система работы режиссера с актером, а кроме того, система труда коллективного. В своих речах, статьях, книгах Станиславский изложил способы, приемы создания творческого театрального коллектива. Такой коллектив был и на практике создан им, Вл. И. Немировичем-Данченко и их соратниками. Черты этой мощной творческой организации — Московского Художественного общедоступного, а впоследствии Художественного академического театра — запечатлены в книгах его руководителей, в воспоминаниях их учеников и сотрудников: актеров, режиссеров, художников.

Высказывания Станиславского о воображении, об эмоциональной памяти, о методах сознательного воздействия на творческую природу артиста драгоценны для каждого, кто работает в области искусства, в том числе и для писателя и для редактора, ибо не существует такой области искусства, в которой можно было бы с успехом работать без эмоциональной памяти, без воображения и не

вдохновенно. Недаром одна из первых читательниц книги «Моя жизнь в искусстве» сказала автору: «Книга эта понятна и нужна не только артистам, но... и художникам, и писателям». («Ну, так высоко я не мечу»,— ответил Станиславский,[13] и был неправ.) Но есть одна сторона в учении Станиславского, которая особенно существенна именно для редактора, которая именно ему, редактору, может сильно помочь осознать свои обязанности, свою роль. Это — учение о художественном коллективе.

Повесть, роман, рассказ, поэма — плод вдохновенного труда одного человека, прозаика или поэта, так же как пьеса—плод труда одного человека, драматурга. Но, в противоположность рукописи, книга, так же как, в противоположность пьесе, спектакль,—это результат труда уже не единоличного, а коллективного. Пусть писатель мало чем похож на актера (их сближает только то, что роднит между собою вообще всех людей искусства); пусть редактор лишь некоторыми чертами своей деятельности соответствует режиссеру; пусть у художника, иллюстрирующего книгу, другие задачи, чем у художника-декоратора; пусть техреды не театральные плотники; пусть издательство отнюдь не театр, совсем не театр (хотя бы потому, что совместная творческая деятельность актеров и режиссера протекает публично, на подмостках, а творчество писателя дома, за письменным столом). И все-таки между каждым театром и каждым издательством художественной литературы можно провести параллель, ибо и то и другое учреждение призвано создавать художественные, а не какие-либо иные ценности. Скажем, Большой театр организован государством, чтобы выпускать спектакли, а издательство художественной литературы — книги: стихи и прозу, и эти цели диктуют внутреннее устройство каждого учреждения. Работники и того и другого коллектива тесно связаны между собой; труд их, чтобы быть плодотворным, чтобы сила воздействия на зрителя и читателя была велика, должен быть согласован — нет, не согласован, а больше: насквозь проникнут единством.

Работа гримера, костюмера, декоратора, композитора в театре служит осуществлению замысла драматурга; объединяет всю эту деятельность разнообразных художников, вдыхает в них единую творческую волю — режиссер. Такова же и роль редактора в издательстве. Кроме того, что он член большого редакционного коллектива, осу-

ществляющий в работе над рукописью не свой единоличный, а общередакционный замысел, выверенный, продуманный сообща внутри редакции до того, как редактор предъявил его автору, редактор еще и глава коллектива издательского, который создается вокруг каждой книги. Ведь над каждой рукописью трудятся, кроме редактора, работники других отделов — техред, корректор, художник. Ими, их трудом, рукопись превращается в книгу. И как в спектакле недопустимо, чтобы текст пьесы был одного стиля, декорации — другого, музыка — третьего, так и все элементы, составляющие книгу (не только такие существенные, как рисунки или обложка, но даже шрифт, даже формат), должны оттачивать, выражать, воплощать замысел автора, его идею, присущий ему стиль.

Сплотить вокруг книги редакционный («главенствующий») и весь издательский («исполняющий») коллектив, разъяснять и директору, и художнику, и техреду, и корректору особенности ее замысла и ее стиля, быть внутри издательства первым критиком, толкователем и проповедником нового произведения — вот задача редактора, как задача режиссера в спектакле быть среди его участников первым толкователем идеи пьесы и ее художественных особенностей. Вот почему сделать выводы из учения Станиславского о творческом художественном коллективе необходимо не только каждой театральной труппе и каждому режиссеру, но и каждому издательству и каждой редакции художественной литературы.

От актеров, режиссеров, постановщиков, от художника и композитора Станиславский требовал полного единодушия в трактовке и понимании пьесы. «...Если художник делал что-нибудь очень хорошо, но в отрыве от действия, такой работы Константин Сергеевич не признавал» [14], — вспоминает один из художников. Композитор и художник под руководством Станиславского становились подлинными сотворцами спектакля. «Режиссер... — пишет, например, Станиславский о постановке тургеневского «Месяца в деревне», — все время заботился о том, чтобы... сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это — главное и непременное условие всякой коллективной работы». Художник, рассказывает Станиславский о той же постановке, «присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы... вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произ-

ведения». «Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желание артиста, — все идет прекрасно» [15]. Но сплоченность автора, режиссера, художника, актера — этого было мало руководителю коллектива, Станиславскому. Он шире представлял себе творческий театральный ансамбль. Он требовал, чтобы и гример, и костюмер, и суфлер, следя за работой труппы, стремились понять, чего добиваются режиссер, актеры, художник, чтобы все сотрудники театра роднились с материалом пьесы, над которой работает труппа. И это удавалось ему: когда, например, театр ставил «Горе от ума» Грибоедова, театральный парикмахер, бывало, начинал сыпать в своей речи поговорками из бессмертной комедии. В такой степени был он захвачен общим трудом!

Хорошая книга не может явиться на свет в результате механической передачи рукописи сначала на рецензии, а потом из одного цеха в другой, из отдела в отдел. Хорошая книга — плод творческих согласованных усилий всего коллектива издательства, всех его цехов. Человеком, держащим в своих руках все нити работы над книгой — работы по осуществлению общего редакционного замысла, а потом труда художника, корректора, техреда, — должен быть и нередко бывает редактор. Это он заранее, еще в ту пору, когда работа над рукописью не закончена, обдумывает вместе с автором и работниками «художественной части», кому из художников близок ее материал, ее настроенность, кто из них мог бы стать «сотворцом» ее; это он вводит художника в историю создания книги, указывает на ее сильные и слабые стороны, беседует с ним о замысле и о тональности повествования, о стилистических особенностях авторского письма. Это он, когда рукопись накануне сдачи в набор передается в корректорскую, разъясняет корректору особенности интонационной манеры автора и советуется с ним, как с помощью пунктуации сделать эти особенности внятными; он участвует в совещаниях техреда и художника; он вместе с директором и финансовым отделом издательства следит за тем, чтобы в момент наивысшего рабочего напряжения — в тот момент, когда автор, по просьбе редакции, осуществляет какие-нибудь особенно сложные переделки, — материальные трудности не отвлекали его от работы. Это он, редактор, создает вокруг рождающегося произведения тот дух

единства и требовательности, который способствует росту живого организма, именуемого книгой.

Если редакция представляет определенное творческое течение в искусстве, если редактор книги — член ансамбля, член коллектива, а не случайного собрания людей, глядящих на искусство по-разному, ищущих в нем разного, если соседи по комнате — это его соратники, его товарищи по оружию, а не просто сослуживцы, подобранные на основе анкет и дипломов, — тогда он имеет возможность постоянно проверять себя, свою работу над рукописью, свои указания, сделанные автору, и эта постоянная проверка редакторских требований людьми, ищущими в искусстве одного и того же, остается именно проверкой, а не падает на голову автора произвольным домыслом, обрушившимся на него с высоты новой инстанции.

«Я всегда вам верю, п[отому] ч[то] вы дорожите тем же и так же, как я, а со стороны виднее» [16], — писал Л. Толстой другу, которого считал своим редактором. Если редакция состоит из людей, дорожащих «тем же и так же»; если редактор умеет увлечь новой повестью или новой поэмой и художника, и техреда, и корректора; если все они подчиняют себя задаче наиболее совершенного воплощения авторского замысла — издательство создает полноценную книгу, воздействующую на читателя и текстом, и рисунками, и обложкой, и каждой заставкой, и каждой заглавной буквой.

Но как понижается сила воздействия на читателя авторского слова, всего целостного напора художественных средств, когда повесть, роман, рассказ попадает в руки холодные и непрофессиональные, способные лишь к элементарным арифметическим и административным действиям; когда в издательстве нет ни боевого редакционного коллектива, состоящего из людей, дорожащих «тем же и так же», ни коллектива общеиздательского, способного осуществлять замысел редакционный и авторский; когда никакой художнической родственной связи между отделами издательства нет, а есть связь чисто внешняя — общий коридор; когда ни редактор, ни редакция собственного мнения о рукописи не имеют и потому жаждут заимствовать его у других! Работа редактора сводится тогда к посылке рукописи на многочисленные рецензии, к попытке извлечь из противоречивых суждений нечто связное, сгладить противоречия, сблизить противоположности, предъявить

это «среднее арифметическое» автору и потом, проведя некую общеобязательную «правку», следить за тем, чтобы принятая рукопись в соответствии с графиком передавалась из отдела в отдел...

Всякие бывают литераторы, разная у них квалификация, а потому и очень разные по качеству поступают в редакцию рецензии.

«Поэтика произведения на среднем уровне,— написал один литератор о поэме другого,— нет резко ощущаемых перебоев ритма, рифмы нормальные».

Рецензия напоминает медицинский анализ. Что это за поэтика, которая находится «на среднем уровне», и что такое «нормальные» рифмы? «Гемоглобин в норме»? Редактор ни себе, ни рецензенту этих вопросов не задал и аккуратно передал автору эту редкостную галиматью, по-видимому, ему в назидание.

Другой литератор — член Союза писателей, которому редакция послала на отзыв объемистую повесть молодого автора (послала не потому, что этот рецензент—специалист в вопросах, затронутых в повести, а просто потому, что он числится в списке рецензентов), другой рецензент написал отзыв, более напоминающий бухгалтерский отчет, чем критическую статью. Шесть страниц ее оказались заняты подсчетом повторяющихся в повести слов: установлено, например, что слово «спекулянты» встречается шестьдесят раз; слова «чушь», «ерунда», «дурак», «мошенник», выражение «черт те шо» тоже встречаются часто и, по мнению рецензента, сильно компрометируют повесть.

Склонность к подсчетам у рецензента такая, что он подсчитал даже, сколько раз герои повести, окончив разговор, выходят из комнаты. Рецензент, придерживающийся традиции арифметически настроенного редактора, разумеется, выражает свое неудовольствие и по поводу количества местоимений: «Во (?) множестве страниц можно насчитать от четырех до шести десятков местоимений»,—сообщает он редакции. Используя склонность рецензента к подсчетам, следовало бы поручить ему подсчитать количество местоимений на страницах романов Толстого, Гончарова, Бальзака, Диккенса, рассказов Чехова, Мопассана и пр. Но такого поручения редакция ему не дала, а вместо этого с полным равнодушием предъявила все эти никчемные подсчеты автору повести.

Разумеется, эти две рецензии нисколько не характерны и не типичны для рецензентской работы наших писателей. Это скверный анекдот, издержки производства, печальное исключение. Обычно рецензии пишутся людьми образованными и опытными, высказывающими о рукописи немало интересных мыслей. Но и квалифицированные рецензии, если их несколько и если они написаны с разных эстетических позиций, приносят рукописи скорее вред, чем пользу. От повести, сила которой, скажем, в психологии героев, писатель, рецензирующий ее, сам мастер стремительно развивающейся фабулы, настойчиво требует заострения фабулы. Бытовых подробностей требует от нее писатель-рецензент, в собственном творчестве увлекающийся бытом. Оба они не умеют потребовать от автора исправлений, соответствующих его, а не их дарованию, его, а не их поэтическому замыслу. Такой задачи—да и никакой задачи!—редакция перед ними не ставила; сплошь и рядом бывает, что редактор еще не прочитал рукописи и выбрал для нее судей вполне произвольно: по тому, скажем, совершенно случайному признаку, что время летнее, все остальные писатели, числящиеся в списке, в разъезде, а эти—в городе. (Это примерно то же самое, как если бы Станиславский советовался с Немировичем-Данченко о том, как поставить «Чайку», не потому, что Немирович был его единомышленником в искусстве, соратником по художественному направлению, и не потому, что «Чайка» была им обоим душевно близка, а просто потому, что оба они одновременно оказались в Москве.)

Получив рецензии и прочитав наконец рукопись, редактор препровождает рецензии автору вместе со своим «заключением», в котором пытается объединить оба эти, не связанные ни между собою, ни с замыслом автора требования: до некоторой степени заострить фабулу и несколько усилить быт. Надо ли объяснять, что попытки до некоторой степени выполнить и то и другое не в состоянии породить новый стиль, но вполне в состоянии уничтожить зарождавшийся? А ведь в действительности рецензий на одну книгу подчас бывает не две, а три и четыре; один рецензент высказывается «за» книгу, другой «против» нее, третий «за», но при условии коренной переработки,—и редактор, не имеющий собственного мнения о повести и собственной позиции в искусстве, упорно месяцами раскладывает вокруг рукописи пасьянс из

разноречивых рецензий в чаянии привести их к какому-нибудь единству, и месяцами, а то и годами длится вокруг рукописи «игра в мнения», запутывающая, а не проясняющая перед автором его литературную тропу... (Нет, заметим в скобках, когда Короленко высказывал свои суждения о ранних вещах Горького, он исходил из собственных определенных и точных представлений о литературе. Своей определенностью и убедительностью они и действовали на молодого Горького, а также на ту редакцию, куда Короленко послал «Челкаша». «Не каждый может быть Владимиром Короленко»,— скажут мне. «Не каждый может быть редактором»,— отвечу я. Им может быть только человек, совмещающий в себе талант литератора и талант педагога, литератор и педагог по призванию и образованности, причем осознавший себя как деятель определенного творческого течения. «Редактор — одна из тех редких профессий, в которой недопустимы начинающие,— говорит С. Я. Маршак.— Начинающий редактор более опасен писателю, чем начинающий лоцман—кораблю»*.)

Если у редакции — и у редактора как ее члена — нет своего лица, своего строго обоснованного принципа отбора рукописей и суждения о каждой; если редактор не в состоянии сделаться главой «малого» издательского коллектива, осуществляющего превращение данной рукописи в книгу; если он всего только заказчик и приемщик рецензий и передатчик рукописи в соседние отделы, а не режиссер, властно подчиняющий единому художественному редакционному замыслу все элементы, составляющие книгу: текст, шрифт, заставки, рисунки, обложку,— в свет выходит либо нечто безликое и серое во всех отношениях, либо, в лучшем случае, доброкачественное в одном и безликое, а то и противоречивое во всех других. «Когда в театре режиссер, то не может быть никаких художников!» [17]— воскликнул однажды «громко и грозно» Станиславский в ответ на заявление осветителя, что художник требует осветить не этот угол сцены, а вот тот. Станиславский прислушивался к художнику и к осветителю, но и декорации и свет подчинял единой режиссерской воле. Иначе спектакля как целостного явления искусства не было бы... А книга — разве это не тот же спектакль?

---

* Здесь и на последующих страницах автор использует записи своих бесед с С. Я. Маршаком.

«Кто будет делать рисунки к моей рукописи?» — спрашивает у редактора автор. «А об этом вы справьтесь в художественной части, я уже передал ее туда», — отвечает редактор-передатчик, мнящий, что с окончанием «правки» и передачи рукописи в художественную часть его редакторская миссия закончена. У заведующего художественной частью нет возможности прочитывать все рукописи и вникать в их стиль, да он и не считает себя обязанным заниматься чтением. «Это про что? про Сибирь? — думает он, бегло перелистав рукопись. — Пошлем ее художнику Иванову, он, правда, никогда в Сибири не был, но зато умеет находить графический материал в библиотеке про что угодно, найдет и про Сибирь и сделает к сроку». И выходит в свет книга, где автором поэтически и по-своему изображена забайкальская степь — рисунки же повторяют все избитые, штампованные о ней представления; где автор, склонный к лиризму, изображает героев с задумчивой задушевностью—художник же, склонный к сатире, трактует их несколько иронически... Творческого коллектива вокруг книги создано в издательстве не было; о единстве стиля редактор и не помышлял (он занят был главным образом заполнением особых бланков, во множестве врученных ему, когда он передавал рукопись в художественную часть, а дальше, когда рисунки были уже представлены, следил только за тем, чтобы они по содержанию соответствовали тексту: описан человек с бородой, так чтобы и на рисунке была борода, а если у него в руках лопата, то чтобы не забыть и лопату).

Нет, рисунков Агина к «Мертвым душам» или гравюр Фаворского к «Слову о полку Игореве», карикатур Кукрыниксов к военным стихам Маршака или карикатур Пророкова к пародиям Раскина при игнорировании авторского замысла, при отсутствии «сотворчества», при невнимании редакции к стилю ждать нечего...

Как могли бы родиться «Чайка» или «Дядя Ваня» в Художественном театре, если бы режиссер, Станиславский, не подчинил звук, свет, живопись единой задаче — воплотить на сцене идею и стиль произведений Чехова? Если бы, прорепетировав пьесу, он предоставил возможность художнику, костюмеру и гримеру оформлять ее, как находит нужным каждый из них или в соответствии с какими-нибудь общими правилами, не всегда приложимыми к каждому конкретному случаю?

А ведь художник или корректор — это работники, не в меньшей степени участвующие в воплощении духа, стиля, идеи повести, чем театральный художник, костюмер и гример участвуют в воплощении авторского замысла пьесы, режиссерского замысла спектакля...

4

Во многих наших издательствах существует тенденция выпускать книги без авторской корректуры. Тенденция эта имеет основания весьма серьезные: огромному современному предприятию, предприятию, оснащенному сложнейшей техникой, удобнее, легче выполнять план, если рукопись подписывается сразу к печати. Так дешевле и так скорее. Авторская корректура сильно тормозит, осложняет и удорожает книжное производство.

Однако способствует ли эта тенденция повышению литературного качества книги? И нельзя ли добиться в области книгопечатания такого технического прогресса, при котором автор и редактор могли бы вносить в текст известное количество исправлений после сдачи рукописи в производство, не создавая этим непреодолимых препятствий для работы типографии? Нельзя ли добиться того, чтобы техника была поставлена на службу литературе, а не процесс создания художественных ценностей ставился бы в зависимость от техники?

Когда у Чехова спрашивали, прислать ему гранки или верстку, он обычно отвечал, что будет читать и то и другое, и гранки и верстку: «Этак лучше»[18].

Получение корректуры — минута для всякого литератора и редактора торжественная, решающая, как для театральной труппы «генеральная в костюмах». Тут уже можно взглянуть на свое детище взглядом более объективным, так сказать, не изнутри, а извне.

Корректура дает возможность автору и редактору новыми, как будто уже чужими, уже читательскими глазами увидеть примелькавшийся было текст. Неудачи, вялые, растянутые места, всякие шероховатости яснее видны в наборе, чем видны были в машинописи. Таково свойство человеческого восприятия. Вот почему для автора и для редактора корректурные оттиски — ответственная стадия работы; лишая автора или даже автора и редакцию права держать корректуру, можно добиться боль-

шого удобства для работы типографии, можно ускорить выпуск книги, можно удешевить ее, но нельзя бороться за повышение ее литературного качества. (Это то же, что выпустить спектакль без генеральной репетиции.) И вовсе не потому, как полагают многие, что автор и редактор недобросовестно работали над рукописью, сознательно оставляя доделки и проверки до гранок или верстки (такие случаи изредка бывают, они недопустимы, но не о них речь). Дело в том, что, расставшись с рукописью, когда она ушла в типографию, и получив ее через несколько месяцев набранной, автор видит ее по-новому, более остро, свежо, чем видел в машинописи. Эта свежесть восприятия драгоценна, и ее необходимо использовать для окончательной отделки книги. Недаром и Толстой и Чехов — мастера, которых в небрежности не заподозришь,— сдавая рукопись, всегда настаивали на своем праве читать корректуру, а получив гранки и верстку, работали над ними весьма усиленно.

«...Если авторы еще живы, то нельзя издавать их сочинений без их корректуры»[19],— писал Чехов. «Отделывать я могу только в корректуре, в рукописи же я ничего не вижу»[20],— утверждал он. «Не марать так, как я мараю, я не могу,— писал Лев Толстой,—и твердо знаю, что маранье это идет в великую пользу. И не боюсь потому счетов типографии, которые, надеюсь, не будут уж очень придирчивы. То именно, что вам нравится, было бы много хуже, ежели бы не было раз 5 перемарано» [21].

Из мемуарной литературы известно, что, например, гранки рассказа «Хозяин и работник» Толстой исправлял именно пять раз; пять раз ему посылали гранки, и каждый раз правка оказывалась столь значительной, что рассказ приходилось перебирать заново.

Как же быть? Как разрешить противоречие между интересами литературными и производственными, техническими? От этого вопроса нельзя отмахиваться, его необходимо решить, и притом так, чтобы художественному качеству книги не наносилось ущерба. «...Чтение корректуры—обычай очень хороший и пренебрегать им не следует»[22],—эти слова Чехова не пустые слова.

С большим вниманием вглядывались мастера литературы в работу корректоров. Корректор, переменивший «гла́зы» на «глаза»[23], вызвал насмешливый протест Чехова. Своевольных перемен в пунктуации он тоже не допускал.

«Ваш корректор все точки превратил в восклицательные знаки,— писал он своему издателю,— и наставил кавычки там, где им не надлежит быть»[24]. Чувствительность профессионального литератора к малейшим переменам в знаках вполне естественна. Ведь пунктуация, по меткому определению Легуве,— это «жестикуляция мысли»[25]. Точка в конце фразы, превращенная, скажем, в многоточие, или, напротив, многоточие, превращенное в точку, меняет тональность, интонацию. Такие перемены, при их кажущейся незначительности, существенны: они могут делать смысл более ясным, авторскую интонацию более отчетливой, а могут затемнять и смысл и тон.

Корректор — один из ответственнейших членов издательского коллектива. Книга обращена к миллионам читателей, и миллионы читателей учатся по ней логически думать и излагать свои мысли в литературной форме. Знающий, образованный корректор, добросовестный и дотошный,— это первый помощник автора и редактора. Задача его вовсе не сводится к одному лишь вылавливанью опечаток, хотя и это, разумеется,— важная часть работы. Задача, стоящая перед ним, шире и, если так можно выразиться, художественнее.

«Сколько раз посылала сюда наша страна экспедиции,—написано было в повести,—сколькие из них погибли, сколько было разрушенных надежд, сколько поражений на этом пути, сколько жертв и к какой победе привели они». Корректор поставил после слова «жертв» вместо запятой восклицательный знак и после него начал фразу с большой буквы. «И к какой победе привели они». Интонация всего отрывка стала более отчетливой, заключительная фраза — более торжественной, более весомой, что вполне соответствует ее победному смыслу. Фраза выиграла во внятности, как выигрывает в прозрачности стекло, протертое водой и мелом. Этот корректор, наделенный кроме познаний чувством ритма, чувством весомости слов, безусловно, помог и автору и читателю.

А как часто бывает, что опытный и зоркий корректор, трезво вникающий в текст, обнаруживает фактические ошибки, ускользнувшие от внимания автора и редактора! Сотни раз прочитал рукопись автор, десятки — редактор, и все-таки, увлеченные текстом и привыкшие к нему, не заметили оба, что в начале главы, описывая шумный праздник, автор называл одну из девушек «девчонка

в черной юбке и белой кофте», а в конце стал называть «девчонкой в белом платье с красным пояском»; что в начале главы автор говорил об одном из участников праздника: «Не всему он научился в сельскохозяйственной академии», а в конце восклицал: «Да, не всему он мог научиться в своем институте». Корректор заметил ошибку, описку, которая вызвала бы недоумение, а то и насмешку читателя; корректорский карандаш подчеркнул несуразность, поставил на полях требовательный красный вопрос, и ошибка уничтожена, она не смутит читателя, не скомпрометирует автора. Сколько таких вопросов, таких красных сигналов на полях каждой корректуры, и от скольких ошибок вовремя оберегли они книгу!

Однако встречаются в наших издательствах корректоры, неправильно понимающие свое назначение. Это люди в своей области грамотные, но литературно невоспитанные. Под стать упростителю-редактору они тоже сильно упрощают свою задачу. Вместо того чтобы сочетать строгое исполнение правил грамматики со вниманием к индивидуальному стилю писателя, они в ущерб стилю — уже определившемуся, выработанному или только-только еще намечающемуся—исполняют требования орфографических словарей с механической педантичностью, для стиля убийственной. Вместо того чтобы постараться понять, в чем особенности этой книги, в чем ее новизна, корректор присваивает себе роль окончательного судьи и самостоятельно вносит исправления в текст, не оставляя на полях красных сигналов.

«Мы на это не согласные»,— говорит в повести пожилая крестьянка. Корректор не удостаивает автора вопроса на полях. Речевая характеристика не занимает его; ему известно, что «мы не согласны»—правильно, а «мы несогласные»— неправильно. И все тут. «Не согласны»,— исправляет, то есть жестоко искажает, он. Он столь же враждебен разговорным оборотам речи, столь же предан арифметике, как самый заядлый из редакторов-упростителей.

«Костя заглянул в трактир и хватил малость для храбрости»,—пишет автор одного исторического романа. Корректор подчеркивает «малость».

«Что спотыкаешься, раззява?»— шпыняет один пьяный другого. Корректор подчеркивает «раззяву». Конечно, вместо «раззявы» «милостивый государь» звучало

бы гораздо изящнее. До художественной же задачи — характеристики героя, места, времени — ему и дела нет.

Орфографический словарь и какая-нибудь очередная издательская инструкция превращаются в руках у такого корректора в инструмент для искажения текста, любого — классического и современного.

В своих мемуарах, напечатанных на страницах театрального журнала, Игорь Ильинский рассказывает, что, играя Фамусова, он был пленен прелестью грибоедовского стиха[26].

Сергей Сергеич, запоздали,
А мы вас ждали, ждали, ждали,—

цитирует он. Казалось бы, эти строки должен знать наизусть каждый школьник... Но, согласно какой-то инструкции, отчества в печатном тексте полагается выписывать полностью.

«Сергей Сергеевич запоздали», — исправляет корректор, наповал, этим лишним слогом, убивая размер стиха. Да и только ли размер? И характеристику Фамусова, потому что вряд ли Фамусов, старый русский барин, коренной москвич, выговаривал отчества с таким педантизмом, словно изучал русский язык по немецкому самоучителю.

«Эх! Александр Андреич, дурно, брат», — в полном согласии с живою речью—и со стихотворным размером — пишет Грибоедов; «Ах, Александр Андреевич», — в полном согласии с орфографическим словарем исправляет корректор[26].

Перебираем листки календаря. Вот маленькая статейка, посвященная творчеству Пушкина.

«Кто при звезда́х и при луне», — цитирует автор знаменитую строку из «Полтавы». Но читатель не обрадуется этой строке. Она утратила свой размер, свой ритм, словно создал ее не Пушкин, а беспомощный рифмоплет. Что же случилось с ней? Согласно инструкции, корректор поставил над «е» в слове «звездах» две точки. Только и всего. Две маленькие точки, а какой огромный результат: стихи уничтожены. «Кто при звёздах и при луне» — это уже не стихи.

Нет, этот корректор не был влюблен в Пушкина, да и редактор, подготовивший к печати статью, был вполне равнодушен — и к поэту, и к тем миллионам читателей,

которых статья должна была заинтересовать пушкинским творчеством.

Принося в жертву словарю, унификации, инструкции классические тексты, корректор-упроститель с современными текстами не стесняется и подавно.

Добрела она до шкапа
И кряхтя уселась на пол.
Надо снова отдохнуть,
Впереди далекий путь,—

пишет автор стихов для детей о маленькой девочке, только что научившейся ходить. Корректор заглядывает в словарь и убеждается, что там написано не «шка*п*», а «шка*ф*». Он заменяет в стихе букву «п» буквой «ф»[27] — одну только букву!—а результат убийственный: рифма уничтожена, четверостишие развалилось...

Нашелся корректор, который уничтожил рифму в басне Крылова (поставив две точки над буквой «е» в слове «пойдет», рифмующемся со словом «нет») — станет он заботиться о рифмах в стихах поэтов, далеко не столь знаменитых!.. Он понимает свою задачу упрощенно: унифицировать — и все тут...

Увидев в одной исторической повести, что автор называет Римского-Корсакова то двойной его фамилией, полностью, то попросту Римский, а оперу «Борис Годунов» иногда, для краткости, «Борис», корректор вынес безапелляционную резолюцию: «Надо обязательно давать полностью Римский-Корсаков, «Борис Годунов», а не запанибратски «Борис»... Стоило бы ему заглянуть, например, в статьи такого видного знатока и ценителя искусства, как Стасов, и он убедился бы, что в наименовании автора «Римский», а оперы «Борис» решительно нет никакого нарушения общепринятых литературных обычаев. Только официальная бумага трактует предмет по форме, отдает распоряжения ровным, бесстрастным тоном, а в повестях и статьях дорог живой голос автора; авторы говорят о людях и операх с разными интонациями, в различных тональностях: то несколько торжественно и строго («Римский-Корсаков», «Борис Годунов»), то с задушевностью и простотой («Римский», «Борис»). Все зависит от художественной задачи, от контекста...

Но иной корректор умеет прислушиваться только к словарю, до остального ему и дела нет. Требует, напри-

мер, словарь, чтобы окончания были полные: «мгновение», «прикосновение». Относительно стихов этого требования не исполняет даже самый рачительный корректор: ясно, что пушкинское

Я помню чудное мгновенье

нельзя исправить так: «мгновение». Лишний слог искалечит размер, ритм стиха. Но вот о ритме прозы не всякий корректор осведомлен, не всякий умеет расслышать его, и тут инструкция входит в свои права. А между тем ритм — один из самых властных элементов стиля; воздействие явного или скрытого ритма на читателя огромно; ритм, хотя бы скрытый, неявный, помогает усвоению смысла; вовсе не во всякой фразе можно в угоду полноте заменять усеченные слоги полными, не нанося этим ущерба тексту. Корректор, как и редактор, должен уметь слышать фразу, а не только видеть ее... Орфографический словарь—инструмент для корректора недостаточный. Ему необходимо чутье.

«— У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед что, где она мне нужна, а где я чувствую, что не надо перед что ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!

—Значит, вашу орфографию нужно только угадывать; ее знать нельзя,—возражала я, стараясь лучше понять, чего от меня требуют.

—Да! Угадывать. Непременно. Корректор и должен уметь угадывать!— тоном, не допускавшим никаких возражений, сердито сдвигая брови, решал он»[28].

Это — беседа Достоевского с корректором, запомнившаяся корректору навсегда. Что верно в словах Достоевского и что ложно?

Разумеется, нельзя допустить, чтобы каждый автор на свой лад перестраивал грамматику, основу русского языка. Корректор не может и не должен покорно следовать затеям и прихотям каждого автора. Нельзя заменить все словари и все инструкции одним своеволием: «Мне нет никакого дела до чужих правил». Но в раздраженной реплике Достоевского есть одно требование, которое обязательно для каждого члена художественного коллектива, в том числе и для корректора: угадывать! Без «угадки», то есть без сильно развитого чутья к стилю, в издатель-

стве художественной литературы работать нельзя. Велик ли автор или мал, классик он или наш современник, но, если он художник, «жестикуляция мысли», то есть интонация, у него неизбежно своя, и не приглушать ее должен стремиться корректор, а, напротив, подчеркивать, делать явственной, беречь, так же как рифму в стихе, ритм в стихе и прозе.

«...В художественном произведении знаки зачастую играют роль нот, — говорил Чехов, — и выучиться им по учебнику нельзя; нужны чутье и опыт»[29]. Корректор, лишенный чутья, пригоден для работы в издательстве, выпускающем справочники, но не в издательстве художественной литературы.

Впрочем, приведенные примеры говорят не только о том, что в издательстве дурно работает корректорская. Нет, факты искажения пушкинского, грибоедовского, крыловского или современного текста свидетельствуют о горшей беде: в издательстве этом дурно, не по-художнически работает не только корректор, но и редактор; в издательстве вокруг каждой книги нет коллектива; редактор не любит и не знает выпускаемых книг; каждый из отделов издательства и каждый из работников трудится сам по себе, несогласованно, каждый работает по принципу «кто во что горазд». Если бы редактор любил литературу, он этой любовью заразил бы своих сотоварищей, «сотворцов» по созданию книги: художника, корректора. Делом чести и делом любви было бы для него точное воспроизведение пушкинских и грибоедовских строк. Убийство рифмы, порчу четверостишия современного автора он воспринял бы как надругательство над поэтом и над читателем, как личное оскорбление для всякого, кто любит литературу.

Преступная порча размера или рифмы в стихах свидетельствует, что в издательстве нет коллектива, влюбленного в поэзию, воспитанного в этой любви, что работники издательства исполняют свои обязанности как службисты и только, что они не сознают себя художественным коллективом; иначе размер в стихе, рифма в стихе не были бы для них безразличны.

В коллективе, имеющем дело с художественными ценностями, никакие обязанности, даже самые скромные, нельзя исполнять механически. Искусство по самой природе своей не допускает упрощенного обращения с собою.

Труд, связанный с искусством, как бы он ни был скромен, чтобы не стать губительным, должен исполняться артистически.

5

«В художественном учреждении все должны быть талантливы — от сторожа до директора»[30], — говорил Станиславский.

«А любите ли вы актера? — допрашивал он одного новичка, принятого им на работу. — Актера, с его капризами и болезнями самолюбия, быстро приходящего в восторг и также быстро охладевающего? Надо любить его, в противном случае вам трудно будет работать в театре»[31].

«...Надо любить его...» Обращены эти слова не к режиссеру, не к художнику и даже не к суфлеру — вообще не к работнику сцены, а к человеку, от всякой художественной деятельности совершенно далекому, — к бухгалтеру. Казалось бы, не все ли равно, любит или не любит финансовый работник актера? Забота бухгалтера — получать и выдавать деньги, а кому выдавать — банщикам или актерам — не все ли равно! Но Станиславский включал в понятие театрального ансамбля не одних только работников сцены. Вот почему он разыскивал для театра таких бухгалтеров, которые любят актеров. И таких гардеробщиков, таких кладовщиков, таких плотников. «Ох, — восклицал в письме к Чехову Горький, — я много мог бы написать о этом славном театре, в котором даже плотники любят искусство больше и бескорыстнее, чем многие из русских известных литераторов»[32].

Стоит только Станиславскому заговорить о театральном коллективе, как сейчас же появляются настойчиво повторяемые слова: тон, атмосфера, дисциплина, этика — и настойчивое определение театрального коллектива не только как актерски-режиссерского. Членами театрального коллектива Станиславский считал работников театра всех до одного; требовал от них понимания, что служат они искусству и что атмосфера, необходимая для создания и восприятия произведения искусства — спектакля, зависит в большой мере от них. «Я хотел бы, чтобы вы меня правильно поняли, — разъяснял он, — театр это не только режиссер, труппа, хорошо поставленная и разыгранная пьеса, — это весь ансамбль театра: дире-

ктор, администратор и гардеробщики»[33]. «Последний конторщик и счетовод должен быть артистом и понимать сущность того, чему он служит»[34].

Артистом? То есть конторщик и счетовод должны уметь играть на сцене? Нет, конечно. Однако Станиславский был убежден, что для того, чтобы актер хорошо играл на сцене, счетовод и гардеробщик должны свою — счетоводную и гардеробную — работу исполнять артистически — это раз, и подчинять ее общим задачам, стоящим перед коллективом театра, — это два. Главная забота всякой художественной организации — тот творческий процесс, для которого она создана. Свое служение народу театр, как и издательство, выполняют, служа искусству. В этом, в служении народу через служение искусству, их культурно-воспитательная, просветительная и политическая цель. Ту мысль, что коллектив — весь! — с актерами, режиссерами, гримерами, плотниками, портными, сторожами, бухгалтерами, служит именно художественным целям, Станиславский повторяет неустанно. У него есть даже такой термин: «рабская зависимость». «Общая рабская зависимость всех работников театра от основной цели искусства остается в силе не только во время спектаклей, но и в другое время дня, — пишет он. — Если по тем или другим причинам репетиция окажется непродуктивной, — те, кто помешали работе, вредят общей, основной цели. Творить можно только в соответственно необходимой обстановке, а тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим»[35].

Станиславский начал свою работу еще при царизме, в пору существования «императорской сцены», и создавал новый театр, высмеивая, громя не только рутинную, ремесленную манеру игры, но и порядки, приводящие на казенной сцене к ненавистному для него «преступлению» против «искусства и общества». Преступником против искусства и общества он считал прежде всего каждого актера, неряшеством, невежеством или самовлюбленностью нарушающего необходимую художественную дисциплину, а также всякого администратора, директора, бухгалтера, ставящего свою деятельность в театре выше актерской, забывающего, что он тут лицо подсобное, призванное помогать «первоприсутствующим» сцены: актеру, художнику, режиссеру, автору. Для этих «преступников»

Станиславский находил такие слова, какие сделали бы убедительной любую прокурорскую речь.

«Контора и ее служащие должны быть первыми друзьями искусства и помощниками... артистов. Какая чудесная роль! Каждый из самых мелких служащих может и должен в той или другой степени приобщиться к общему творческому делу в театре, способствовать его развитию, стараться понять его главные задачи, решать их вместе с другими.

...Порядок, спокойствие, отсутствие суеты в уборных артистов! Все эти условия сильно влияют на создание рабочего самочувствия артиста на сцене.

В этой области административные лица в театре близко соприкасаются с самыми интимными и важными сторонами нашей творческой жизни и могут оказывать артистам большую помощь и поддержку. В самом деле, если в театре спокойный, солидный порядок, он много дает, он хорошо подготовляет артиста к творчеству... Но если, наоборот, обстановка, окружающая артиста на сцене, а зрителя — в зале, раздражает, сердит, нервит, мешает, то творчество и его восприятие или становятся совершенно невозможными или же требуют исключительного мужества и техники, чтобы бороться с тем, что им противодействует»[36].

Кто же создает эту нервирующую, мешающую, раздражающую обстановку? Люди, объясняет Станиславский, будь то актеры или гримеры, бухгалтеры или администраторы, не проникшиеся сознанием важности совершающегося дела, не осознавшие добровольную «рабскую зависимость» каждого — и сторожа, и режиссера — от общей цели, для которой существует художественный коллектив.

«Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»[37], — записано было в протоколе одного из первых совещаний между руководителями рождающегося театра.

«Как редки среди театральных администраторов и конторских деятелей люди, правильно понимающие свою роль в театре»[38], — писал Станиславский, имея в виду порядки на казенной императорской сцене.

«...Театральная контора должна быть поставлена на свое место. Место это — служебное, так как не контора,

а сцена дает жизнь искусству и театру, не контора, а сцена привлекает зрителей и создает театру популярность и славу, не контора, а сцена творит искусство, не контору, а сцену любит общество, не контора, а сцена производит впечатление на зрителей и имеет воспитательное значение для общества, не контора, а сцена делает сборы и т. д.

Но попробуйте сказать это любому антрепренеру, директору театра, инспектору, любому конторщику—они придут в раж от такой ереси: так сильно вкоренилось в них сознание, что успех театра в них, в их управлении. Они решают платить или не платить, делать ту или иную постановку, они утверждают и разрешают сметы, они определяют жалование, взимают штрафы, у них приемы, доклады, роскошные кабинеты, огромный штат, который съедает нередко большую часть бюджета. Они бывают довольны и недовольны успехом спектакля и актера, они раздают контрамарки. Это их униженно просит актер пропустить в зрительный зал необходимое актеру лицо или ценителя. Это они отказывают в контрамарке актеру и передают ее своему знакомому. Это они важно расхаживают по театру и снисходительно принимают униженные поклоны артистов. Это они являются в театре страшным злом, угнетателями и разрушителями искусства. У меня нет достаточно слов, чтобы излить всю злобу и ненависть на очень распространенные в театре типы конторских деятелей—наглых эксплуататоров труда артистов»[38].

Свой театр Станиславский и Немирович-Данченко строили на иной основе. Все для создания бодрой, спокойной атмосферы, помогающей артисту наилучшим образом исполнять свой долг! Талантливых администраторов, способствовавших своей деятельностью актерскому и режиссерскому творчеству, Станиславский ценил и любил; тех же, кто пытался воскрешать в новом театре обычаи недоброй памяти императорской сцены, порицал и преследовал. Внутреннее убранство театральных помещений, по мысли Станиславского, тоже должно было каждой мелочью помогать артистам. Когда один из его заместителей, «обладавший редким даром представительства», роскошно обставил в здании новой студии свой кабинет, а о благоустройстве артистических уборных не позаботился, Станиславский, приехавший осмотреть новое поме-

щение, уехал из театра, не простившись со своим заместителем. «Я всю жизнь потратил на то, чтобы первым лицом в театре был актер, а не администрация»[39], — просил он ему передать.

Сурово преследуя тех, кто мешал творчеству, мешал артистам, с какой живой благодарностью относился Станиславский к тем, кто, не играя на сцене, отдавал свои силы театру, искусству! «Вы — наши сотрудники по созданию спектаклей»[40], — писал он цеху гардеробщиков МХАТ. «...Четыре человека сделали то, чего мы не могли добиться от целой фабрики за месяц»[41], — восторженно писал он о театральных рабочих, выручивших однажды театр во время гастрольной поездки в Германию, когда заранее заказанные декорации не были готовы к сроку и это грозило сорвать начало гастролей. «Нас выручили наши рабочие... вместе с нами создавшие дело, любившие его, воспитанные в одних с нами принципах, так сказать, вскормленные одним с нами молоком»[41].

Разумеется, не режиссерских дарований и не актерского мастерства требовали руководители Художественного театра от сторожей, рабочих и гардеробщиков; нет, свою работу гардеробщики и плотники должны были исполнять талантливо, и при этом не менее, чем актеры и режиссеры, в «рабской зависимости» от основной художественной цели, для которой создан театр.

Художественный театр умел находить и воспитывать людей, преданных театру, влюбленных в театр. «Ольга Сергеевна не ставила спектаклей, не делала декораций, не писала пьес, не играла на сцене,—рассказывает один из актеров МХАТ об О. С. Бокшанской, много лет занимавшей место секретаря правления.—Но когда она была в театре, было легче писать пьесы и ставить спектакли, и играть на сцене, и делать декорации, потому что она была одной из тех, кто создавал... ту обстановку, тот воздух, в котором легко дышать большому художнику...»[42].

Обстановка, воздух — какие это существенные термины для работы всякого художественного учреждения! Секретари, кладовщики, бухгалтеры издательства не пишут книг, не исправляют их, не иллюстрируют, но в какой большой степени зависит от них, не говоря уж о редакторе, корректоре, директоре, «предтворческое состояние» писателя, то состояние, в котором он сядет за стол...

Годами воспитывал Станиславский в артистах и плотниках, гримерах и портных высокое, высочайшее уважение к тому, что делает искусство искусством, — к творческому труду. Воспитывал прежде всего на собственном примере. И нашим издательствам следовало бы воспитывать своих работников в тех же традициях.

Художественная дисциплина, проповедуемая и вводимая Станиславским, ничего общего не имела с чиновничьей дисциплиной ремесленных театров. Ее Станиславский ненавидел и высмеивал. Для него, человека искусства, видевшего в работе артистов исполнение высокого общественного долга, относившегося к спектаклю, как к священнослужению, театр, где главенствовал администратор, а не режиссер и актер, представлялся миром, где все поставлено с ног на голову: не административный аппарат существует как нечто для работы артистов подсобное, а работа артистов подчинена удобству администрации, созданному ею регламенту. «...Издают строгие приказы, постановления, налагают взыскания, — насмешливо писал Станиславский. — В результате добиваются внешней, формальной дисциплины, и все довольны, все гордятся «образцовым» порядком. Однако самое главное в театре — художественная дисциплина»[43]. И в издательстве также, скажем мы. В самом деле, тот корректор, который «при звезда́х» переменил на «при звёздах», и тот, который «шкапа» переменил на «шкафа», были, очень возможно, с точки зрения административной, работники весьма дисциплинированные: выполняли свою норму, исправляли текст в соответствии с инструкциями и словарями, вовремя вешали номерок, вовремя возвращались на место после обеденного перерыва... И тот редактор, который в ответ на отчаяние автора по поводу испорченного четверостишия ответил ему: «Уверяю вас, это такие пустяки, этого никто не заметит» — тоже, быть может, весьма пунктуально отсиживал свои часы... Но художественной дисциплины в этих издательствах не было, «рабской зависимости» от целей искусства — тоже: иначе искажение текста не могло бы пройти незамеченным, иначе редактор хорошо понимал бы, что означает для автора и читателя искалеченный стих... Но он был твердо уверен, что рифмы в стихе — «это непринципиально». Сотрудники приходили в издательство вовремя, но стихов не любили и воспитывать литераторов, корректоров, техредов в уважении

к художественному труду не могли, ибо сами не уважали его. Дисциплина в этом издательстве оказалась сродни той, которую с такой беспощадностью высмеяли Ильф и Петров:

«Самым важным и единственным настоящим считалось заставлять сотрудников приходить на службу в 9 и уходить в 5. За этим строго следили. Вводили расписные книги, марки в табельных ящиках.

Редактор не знал сотрудников в лицо. Он только знал, что их 34. И считал, как ослепленный Циклоп. Если не хватало, он говорил:

—Двух не хватает. Узнайте — кого»[44].

«Есть много начальствующих лиц в подлинных театрах, так или иначе старающихся делать искусство, которые считают порядки и «железную дисциплину» (в кавычках) ремесленных театров правильной и даже образцовой,— писал Станиславский.— Как могут эти люди, судящие о труде и условиях работы подлинного артиста по мерке своих бухгалтеров, кассиров и счетоводов, управлять художественным делом и понимать, что́ в нем делается и сколько нервов, жизни и лучших душевных порывов приносят в дар любимому делу подлинные артисты, которые «спят до двенадцати часов дня и вносят ужасные беспорядки в распределение занятий репертуарной конторы»?

Куда деваться от таких начальников?.. Где найти таких, которые понимают, а главное — чувствуют, в чем настоящая работа подлинных артистов и как с ними обращаться?»[45]

«...Здоровая атмосфера, дисциплина и этика не создаются распоряжением, правилом, циркуляром, росчерком пера»[46],—говорил Станиславский. Бережность в обращении с актером, уважение к таланту и к творческому вдохновенному труду, даже благоговение перед этим трудом — вместе с огромностью и непреклонностью требований, предъявляемых к актеру, к каждой мелочи в его игре, — вот что воспитывало, дисциплинировало, учило коллектив — весь, от режиссеров до гардеробщиков. Вот что позволило Станиславскому и Немировичу создать театр, которым гордилось и гордится русское и мировое искусство. Репетиции в этом театре начинались минута в минуту, нарушители порядка, даже если это были прославленные артисты, карались сурово, но дисциплина существо-

вала не ради дисциплины, не для удобства администрации — нет, она служила задачам творческим, сама находясь в «рабской зависимости» от целей искусства. Если это требовалось сущностью дела, творческой задачей, можно было на многие часы остановить репетицию. Артист, играющий полового в трактире, должен вынести на сцену поднос с винами и закусками. Станиславский недоволен тем, как он взмахивает салфеткой. Десятки и сотни раз мог он заставить актера войти, опустить поднос не так, а вот этак, и не так, а вот этак обмахнуть салфеткой стулья и стол. Добиваясь правдивости внутреннего жеста и характерности внешнего облика, десятки и сотни раз мог он задержать репетицию и заставить актера повторять фразу, движение рукой или движение бровями. Радуясь каждой малейшей удаче, негодуя на малейшие промахи — на малейшую неточность, неправдивость, фальшь, своей радостью и своим негодованием Станиславский внушал и актерам и плотникам, что в искусстве нет пустяков, что каждый гвоздь, вбитый на сцене, и каждый шаг актера, и каждая его интонация либо помогают решать общую задачу, либо мешают решать ее, и этой меркой мастерства, прикладываемой к гвоздю, вбитому плотником, и к походке или к чуть приподнятой брови актера, воспитывал коллектив, превращая вчерашних дилетантов в мастеров, глубоко преданных великому делу.

6

У Станиславского есть такой термин «ранить роль»: «испорченная репетиция ранит роль» [47], — говорит он. «Возбудить желание творить трудно, а убить его — чрезвычайно легко» [48]. Раненость, ранимость — эти слова в ходу и у писателей. «Художник всегда болен повышенной чувствительностью, — пишет К. Федин, — он, как говорят теперь, легко раним. Он реагирует на слабейшие токи в окружающей его среде» [49].

«Повышенная чувствительность» — это не только порок, это и великое достоинство людей искусства. Достоинство с точки зрения плодотворности их труда. «Где была ранка — вырастает мысль» [50], — говорит Пришвин, не о репетиции, конечно, — о жизни. Именно она, эта «повышенная чувствительность», создает столь необходимый писателю эмоциональный запас, запас пережитых сердцем счастли-

вых и горестных впечатлений — глубоко личных и широко социальных. Она и делает его восприимчивым к социальным токам. Без повышенной впечатлительности, без «ранимости», распространяемой воображением на чужое счастье и чужое горе, не было бы и самой литературы.

Люди советского искусства никогда не уклонялись от ран, наносимых народу, бились с врагом на войне в общем народном строю, не ссылаясь при этом на повышенную свою впечатлительность. И сколько замечательных книг о войне выросло из полученных ран! Однако в годы мира первая доблесть гражданина Советской страны — это труд, а писательский труд, как и труд любого человека искусства, чтобы быть наиболее плодотворным, требует прежде всего ненарушимой сосредоточенности. «Испорченная репетиция ранит роль» — в общении писателя с издательством как можно меньше должно быть «испорченных репетиций». Редакция должна соблюдать правила гигиены писательского труда, должна назубок знать их. Впечатлительность писателя — один из источников вдохновения — нельзя растрачивать и напрягать попусту.

Станиславский, с такой точностью рассказавший в своих книгах о том, что такое сосредоточенность, создающая образ («Творчество есть прежде всего — полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает... и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица»[51]),— Станиславский годами учил театральный коллектив — весь, от плотника до администратора,— пуще глаза беречь предтворческое состояние актера, которое в положенное время должно без помехи перейти в творческую сосредоточенность. Никаких раздражений накануне выхода!

«Как часто, изнервничавшись до начала спектакля и в его антрактах, актер выходит на сцену с пустой душой, играет плохо, потому что не имеет сил играть хорошо,— сокрушался Станиславский.— Чтобы понять, как влияют все закулисные невзгоды на рабочее самочувствие артиста и на самый процесс творчества, надо самому быть артистом и испытать все на себе самом»[52]. С «закулисными невзгодами» Станиславский вел беспощадную борьбу. «Тот, кто в той

или иной мере портит общую работу и мешает осуществлению основной цели искусства и театра, должен быть признан вредным»[53], — писал он. «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества»[54]. Вот почему нельзя было опоздать на репетицию ни на минуту, или болтать во время работы, или сплетничать. Обстановка, в которой творится спектакль, чистота воздуха в театре — воздуха в прямом и в переносном смысле — составляли постоянную заботу Станиславского.

Атмосфера, царящая в издательстве, куда приносит свои рукописи — и свои замыслы — писатель, отнюдь не безразлична для общего литературного дела. Она может поддерживать творческую целеустремленность, а может и разрушать ее. Возбуждает желание творить сама жизнь; поддерживает, направляет, растит атмосфера заинтересованности, требовательности, внимания, профессионального мастерства; гасят — холод, равнодушие, невежество, суета, грубость. Создавать и поддерживать горячую, бодрую, чистую атмосферу в издательстве неустанно должен редактор. Требования, предъявляемые редакцией автору, должны быть не только продуманны, справедливы, точны, обоснованны, приведены к единству, но и своевременны, своевременны с точки зрения стадии его труда. Не во всякую минуту можно отрывать его от работы — даже для дела, не только что для ознакомления с невежественной рецензией. В работе всякого художника бывают периоды, когда вторгаться в нее, прерывать ее равносильно тому, чтобы ее уничтожить.

«...Мне нужно для исправления моей должности по моей профессии совершенное спокойствие духа, без которого я не только с честью, но и с успехом упражняться не могу, — писал, например, архитектор В. П. Стасов жене, — а потому прошу... оставлять меня, когда я в кабинете, в совершенном покое». Художник нашего времени, А. Фадеев, снабдил эту цитату, полностью приведя ее у себя в дневнике, взволнованной припиской: «Старик был прав, — о, как он был прав!»[55]

«Писателю, когда он работает, нужны спокойствие и по возможности отсутствие забот, — говорит Паустовский. — Если впереди ждет какая-нибудь, даже отдаленная неприятность, то лучше не браться за рукопись. Перо

будет валиться из рук или из-под него поползут вымученные пустые слова»[56]. Атмосфера, воздух в редакции должны быть таковы, чтобы предстоящая встреча с ней не ожидалась писателем как «неприятность»; чтобы каждая встреча была праздником творческого труда, зарядкой, открытием новых перспектив; чтобы незримые токи, идущие из редакции к писательскому столу, не рождали «вымученные пустые слова».

«...Наговорят они чего-то такое человеку,— писал об иных редакторах Горький,— он уходит, и у него голова на плечах не сидит, ошеломленно качается»[57]. Подобный результат встречи писателя с редакцией (или с рецензией!) — это и есть то «преступление перед искусством и обществом», против которого с таким негодованием выступал Станиславский.

Покой на известных этапах труда не прихоть, не причуда писателя, а непременное условие, можно даже сказать—инструмент его мастерства. Та собранность, та сосредоточенность всех сил, умственных, душевных, физических, о которых спокон веку толкуют люди искусства: актеры, живописцы, режиссеры, музыканты, архитекторы, писатели, та глубина сосредоточенности, которая порождает лучшие, вдохновенные страницы книг, подлежит строгой охране, не меньшей, чем участок земли, где растут редкостные лекарственные растения. Писатель — активный участник жизни; он наблюдает ее, вмешивается в нее, он живет жизнью своего народа; он впитывает впечатления, всасывает их—на великих и малых стройках, в колхозах, на заводах, в лабораториях ученых; но вот наступает минута, когда он запирается в собственной лаборатории — минута, длящаяся иногда месяцы, иногда годы; он

Готовит людям свой подарок,

как сказано у Твардовского; он—пишет, исполняет свой особенный, единственный в мире, писательский долг.

Десятки и сотни можно привести писательских свидетельств, подтверждающих необходимость во время этой работы покоя, неразрываемого, ненарушаемого.

Когда Короленко — крупнейший общественный деятель дореволюционной России, защитник обездоленного люда, активный борец против самодержавного насилия и гнета,—когда Короленко садился за письменный стол,

он выключался из окружающей жизни вполне, начисто и, по свидетельству жены, терял способность понимать «посторонние предметы». Если же его все-таки отрывали от письменного стола, «хорошего из этого не выходило,— говорит мемуарист,—прерванная работа продолжала владеть всем его вниманием, он отвечал невпопад и все время поглядывал на свои листы...»[58].

У каждого писателя бывают такие периоды работы, когда перерывы в сосредоточенности губительны для листов на столе.

«Все, что я писал и начал писать, пропало... придется начинать опять,— жаловался в письме к жене Чехов после натиска дел и гостей.— Я должен писать без перерыва, иначе у меня ничего не выйдет»[59].

Яснее и точнее всего рассказано о писательском труде и о болезненности вынужденных перерывов в одном из писем Льва Толстого: «...когда начинает находить эта дурь, как прекрасно называл Пушкин, делаешься особенно ощутителен на грубость жизни. Представьте себе человека, в совершенной тишине и темноте прислушивающегося к шорохам и вглядывающего[ся] в просветы мрака, которому вдруг под носом пустят вонючие бенгальские огни и сыграют на фальшивых трубах марш»[60].

Об особенностях писательского труда всегда должна помнить редакция. Редактор должен нести ответственность за тон и содержание рецензий, передаваемых автору. И в издательстве тон — великое дело. Приходя в издательство — для того ли, чтобы посоветоваться с редактором о новой главе, для того ли, чтобы получить деньги, для того ли, чтобы получить справку у секретаря,— писатель должен чувствовать, что он приходит к товарищам, к сотрудникам по созданию книги, к людям, кровно заинтересованным в том, чтобы та страница, от которой он сейчас оторвался, ему удалась.

Говоря о воспитании режиссера, Станиславский требовал, чтобы он непременно побывал в шкуре актера. От молодого режиссера, ставящего оперу, он потребовал однажды, чтобы тот на репетиции сыграл роль Фигаро, а потом спел и другие партии. «Мне не важно, как вы будете петь...— говорил Станиславский,— но важно, чтобы вы поняли психологию актера-певца»[61].

В психологию пишущего необходимо вдумываться каждому сотруднику издательства, и уж, конечно, побы-

вать «в шкуре писателя» необходимо каждому редактору. Сотрудники издательства должны выбираться из числа людей, которые ценят писательский труд: иначе для работы в издательстве они непригодны.

Редактор, которому все равно, чтó редактировать, который воображает, что можно редактировать и вещь ему внутренне чуждую, который не сознает, что, не уважая писателя, нельзя исправить его повесть, а можно лишь нанести вред ей и творцу ее,— в редакции нетерпим. Секретарша, которая груба с начинающими и подобострастна с известными, а впрочем, только на то и способна, чтобы на телефонный вопрос, можно ли поговорить с директором, отвечать: «Его нет!»; «Он вышел!»; «Он на совещании»; «Он будет неизвестно когда!»— совершенно равнодушная к тому, зачем писателю необходимо повидаться с директором; бухгалтер, забывающий, что литературный гонорар — это зарплата, получаемая писателем за тяжелый труд, что произвольная задержка гонорара разрушает бюджет и тем самым не дает возможности писателю спокойно трудиться над новой книгой, бухгалтер, равнодушно отвечающий писателю на вопрос, когда он получит деньги: «Банк не выдал»; «Когда будут, тогда и будут»; «Позвоните через недельку-другую», то есть обращающийся с ним не как с тружеником, а как с докучным просителем; технический редактор, который размечает шрифты, пробелы и заставки совершенно механически, вне всякого интереса к замыслу и стилю книги; корректор, убежденный в глубине души, что он мог бы писать и редактировать книги гораздо лучше, чем писатель и редактор, а занесен за корректорский стол и вынужден скромно исправлять опечатки исключительно из-за интриг своих недругов,— словом, люди, относящиеся к писателю и писательскому труду с невежеством и равнодушием обывателей, в коллективе, призванном создавать художественные ценности — книги, решительно неуместны.

«...Любите ли вы актера?»— спрашивал Станиславский у театрального бухгалтера. «Любите ли вы писателя и вот эту рукопись, которую сейчас издаете?»—следовало бы спрашивать у работников издательства, и не из призыва к прекраснодушию, а из соображений производственных: не любя писателей и не ценя их книг, нельзя быть ни редакторами, ни корректорами, ни секретарями, ни бухгалтерами, ни даже кладовщиками издательства.

7

Влюбленностью в литературу, глубочайшим уважением к писателям отличались те редакторы и редакции прошлого, которые удостоились высокой чести быть участниками в ее созидании. «...Паче всего люби родную литературу, и звание литератора предпочитай всякому другому»[62],— эти слова написаны М. Е. Салтыковым-Щедриным, который был не только писателем, но и редактором. «Я — литератор до мозга костей, литератор преданный и беззаветный»[63],— писал Салтыков сам о себе, и вот это «до мозга костей», эта «преданность», «беззаветная преданность» литературе, вне зависимости от величины собственного писательского дарования,—вот что давало ему право быть редактором, вершителем судеб писательских рукописей. «Мы не встречали другого человека,— пишет о Щедрине один из его сотрудников,— который так страстно любил бы свои литературные занятия и литературу вообще»[64]. Некрасов говорил, что мысль о гибели «Современника» горька ему «паче страха смерти»[65], а Салтыков писал, что закрытие «Отечественных записок» «произвело во всем существе» его «нестерпимую боль»[66]. Литература была для них не службой с девяти до шести, а жизнью и высоким служением народу. А. М. Горький, отдававший силы и время не только авторскому, но и редакторскому труду, говоря о своем отношении к литературе, рядом со словом «преданность» употреблял еще более сильное: «одержимость». «Одержимость, обреченность неизбежна, необходима для человека, который всем существом своим любит дело и предан ему»[67],— писал он К. Федину. Об «одержимости писателя любовью к слову»[68] писал впоследствии Федин. Станиславский говорил о себе, что на первых порах, когда ему, еще молодому и неопытному режиссеру, приходилось иметь дело с актерами уже знаменитыми, он завоевывал их уважение, заставлял их прислушиваться к себе фанатической преданностью делу. Актеры впоследствии рассказывали о нем, что «он был одержим театром»[69]. Это и было так: недаром в бреду, в тяжелые предсмертные часы, он повторял, словно не в постели лежа, а все еще находясь на своем капитанском мостике, на своем посту за режиссерским столом: «Тишина! Не верю! Слов не слышу! Повторите!»[70] Он и умирая оставался режиссером «до мозга костей».

Одержимость искусством, влюбленность в искусство и в людей искусства — вместе с пониманием его великого значения в жизни народа — вот без чего немыслим подлинный редактор или режиссер, вот что притягивает к редакции или к театру литераторов и актеров, маленьких и больших. Говорить с литераторами, не будучи человеком, «обожающим искусство письма»[71] (каким был, например, Горький), нельзя. Если ты полагаешь, что замена слова или слога в рукописи — это пустяк, это «непринципиально»! — настоящим редактором тебе не быть. Для мастера, для влюбленного все существенно, все важно, ничто не пустяк, все либо служит воплощению мыслей и чувств писателя, либо мешает ему. «Мне неприятна, как клоп, опечатка на заглавной странице»[72], — писал Некрасов, и в этом энергичном отвращении к такому пустяку, как опечатка, сказался человек, влюбленный в литературу. Именно высота этой страсти, сила этой одержимости и давала Некрасову, Короленко, Горькому право с беспощадной принципиальностью говорить с литераторами молодыми и старыми, право помогать им, растить их, радоваться их удачам, как радовался Некрасов «Детству» Льва Толстого, статьям Добролюбова и Чернышевского, авторов еще мало кому известных, еще только начинающих, как радовался Горький работам Вс. Иванова, Леонова, Тынянова, радоваться удачам и сурово взыскивать за всякий промах. Салтыков в свое время, Горький в свое учили литераторов быть в ответе за каждое слово.

Заботиться о литераторе, оберегать его творческий покой — вовсе не значит уклоняться от правдивой и резкой оценки. Воздух, который помогает работать, — это тот воздух, в котором нет равнодушия. «Человек чувствовал, что его не желают вовсе оскорбить или как бы то ни было унизить, — писал один из сотрудников «Отечественных записок», — а просто говорят ему то, что следует и чего от других он во веки веков не услышит»[73].

Известно, что в своей требовательности к актеру Станиславский был неистов до жестокости и сам употреблял это слово «жестокость». После одной мучительно неудачной репетиции он писал О. Л. Книппер, что нежное чувство к ее таланту вынуждает его «быть жестоким ко всему, что хочет засорить то прекрасное, которое дала [ей] природа»[74]. Одержимость делом приводит к творческим победам, но никогда не приводит к идиллии.

«Лучше всего, — пишет Станиславский, — когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба приносит победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определенно, узаконенно, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед»[75]. Борьба и споры с театрами других течений и внутри своего коллектива не прекращались у Художественного театра никогда.

«Мы вдавались в продолжительные споры, переходя от частного к принципиальному, — говорит Станиславский, — от роли к пьесе и искусству вообще. Дело доходило до ссор, но они были художественного и артистического происхождения и потому были неопасны. Напротив, они были благотворны, так как учили нас углубляться сознанием в самую сущность искусства»[76].

Одержимость искусством приводит не к идиллии, а к борьбе за отстаивание своих принципов работы, своего художнического мироощущения, в этой борьбе крепнут художественные коллективы и художественные индивидуальности. Преданность искусству «до мозга костей» рождает высокую требовательность. Только в атмосфере влюбленности могло родиться, например, суровое письмо Некрасова к Толстому, в котором Некрасов прямо говорил своему любимому автору, что новая повесть не удалась ему. «Милый, душевно любимый мною Лев Николаевич, повесть Вашу набрали, я ее прочел и по долгу совести прямо скажу Вам, что она нехороша и что печатать ее не должно»[77].

В одном из писем Глеба Успенского встречается такой термин: «литературный уют». Успенский писал, что «с закрытием «Отеч[ественных] Зап[исок]» целые толпы молодых и всяких литераторов, как мухи, идут вразброд...», потому что утрачен «литературный уют»[78]. Редакция «Отечественных записок» была, как известно, органом боевым, и не ковры и портьеры и не монотонное спокойствие подразумевал, говоря об уюте, Успенский. Под литературным уютом он подразумевал заинтересованность редакции в работе писателя. Без этого, объяснял он, писателю становится «холодно, одиноко и скучно»[78]. «Наиболее талантливые люди шли в «Отеч[ественные] Зап[иски]» как в свой дом, — говорил Щедрин, — несмотря на мою нелюдимость и отсутствие обворожительных

манер»[79]. «Не чужие, а свои ему были все, кто работал в «Отечественных Записках»[80], — вспоминал о Салтыкове один из сотрудников журнала.

Как бы ни был самостоятелен и самобытен писатель, как бы ни ценил его народ, без ежедневной заинтересованности в его работе со стороны товарищей и редакции работать ему «холодно, одиноко и скучно». Заинтересованности не только в результатах работы, а в каждом дне труда, в рабочих успехах и поражениях каждого дня.

«Одиночество в творчестве тяжелая штука»[81], — говорил Чехов. «Шиллер совершенно справедливо находил, — говорил Лев Толстой, — что никакой гений не может развиться в одиночестве, что внешние возбуждения — хорошая книга, разговор—подвигают больше в размышлении, чем годы уединенного труда»[82]. Этим «внешним возбуждением», подвигающим вперед писательский труд, и должна быть беседа редактора с писателем. «Не добро человеку быть одному, — говорил Гёте Эккерману, — и в особенности нехорошо ему работать одному; он нуждается в участии и поощрении, чтобы создать что-нибудь удачное... И если я закончу вторую часть Фауста, то в этом будет и ваша заслуга»[83].

Чехов, Толстой, Гёте! Какие мастера! А оказывается, и они нуждались в «литературном уюте», в «участливом» отношении к странице, лежащей у них на столе. Тургенев ни одной своей рукописи не отдавал в печать, не показав ее Анненкову, а между тем именно он, Тургенев, а вовсе не Анненков был замечательным романистом. Целую сюжетную линию, по свидетельству Некрасова, подсказал для «Рудина» Тургеневу *не*-романист Боткин. Эккерман не был великим писателем, он был всего лишь собеседником гения, но беседы с ним подвигали Гёте в работе над «Фаустом», потому что это был собеседник, влюбленный в литературу. Смешно требовать, чтобы каждый редактор был писателем такого масштаба, как Гёте или Щедрин, Короленко или Горький. Но в «фанатической преданности» литературе, в «обожании искусства письма», в силе любви он должен не отставать от них — это и даст ему право на прямоту и резкость литературных суждений.

Маршак-РЕДАКТОР

1



енинград. Дом книги, детский отдел Госиздата. Начало тридцатых годов. Редакция занимает три комнаты на пятом этаже: одну большую, где тесно стоят столы редакторов и постоянно звонит телефон; другую поменьше, где В. В. Лебедев со своими помощниками принимает художников, и третью, совсем маленькую, которая так и называется «маленькая». Вот уже несколько лет отделом руководит С. Я. Маршак. Именуется он консультантом редакции, но фактически стоит во главе ее: сам подыскивает, приглашает и обучает молодых редакторов; привлекает к работе авторов; осведомлен подробнейшим образом о редакционной работе над каждой рукописью и сам редактирует многие из них.

Работа в редакции начинается рано и в первые часы длится в тишине. С утра редакторы одни сидят за своими столами, в большой и в маленькой комнате, читают руко-

писи и корректуры, разговаривают друг с другом лишь изредка и то только шепотом. Авторов в редакции нет. По утрам нарушают тишину только звонки телефона: это Самуилу Яковлевичу, работающему дома, пришел на ум новый вариант четверостишия в собственной поэме или новое предложение относительно чужой повести — и он спешит прочесть, посоветоваться, рассказать. Да и расспросить редакторов: одного — был ли он на вчерашнем выступлении Пантелеева в школе и как слушали школьники повесть, смеялись ли смешным местам, тихо ли сидели, когда автор читал о подвигах; другого — какова новая глава в повести о ребятах питерской рабочей окраины, переданы ли черты времени, чувствуется ли канун революции; третьего — согласился ли академик Тарле прорецензировать примечания к школьному изданию «Былого и дум»?..Самуил Яковлевич нетерпелив — редактору повести приходится тут же, по телефону, срочно прочесть ему страницу из новой главы.

Чем ближе ко второй половине дня, тем шумнее и накуреннее в большой комнате. Охранять тишину редакторам уже не удается. Скоро должен приехать Маршак; в редакции собираются авторы; они сидят уже не только на стульях, но и на широких, теплых подоконниках. Кто пришел прочитать Самуилу Яковлевичу новые стихи, кто рассказ, кто посоветоваться о замысле новой книге, а кто — послушать, что скажет Маршак не ему самому, а товарищу. Каждого тянет увидеть себя в чистом, не затуманенном, не искривленном зеркале; узнать своему труду настоящую цену; взвесить слово на точных весах; подставить страницы под свет прожектора такой силы и яркости, что в его луче становится видна малейшая удача и малейший изъян. И главное — увидеть путь, увидеть свой следующий шаг. Шаг в общем строю.

А художник Евгений Иванович Чарушин (в мохнатой меховой куртке он похож на одного из своих медведей) сегодня пришел к обоим консультантам: и к Лебедеву и к Маршаку сразу; в руках у него папка с рисунками, под мышкой рукопись: с недавних пор, по настоянию Маршака, он сам стал делать подписи к своим рисункам: маленькие рассказы о зверях, об охоте. Долго он не решался взяться за перо: боялся неудачи — ведь он не писатель, он художник. «Вы отлично рассказываете, — ободрял его Маршак, — а это важный признак. Поэт — это тот, в чьих

стихах есть песенно-лирическая основа, а беллетрист — тот, кто умеет рассказывать. Куприн, Алексей Толстой, Житков — все рассказчики». И вот Чарушин после долгих колебаний рискнул. Удалось ли?.. Приходит в редакцию Сергей Константинович Безбородов, журналист и полярник, вот это рассказчик! Он только что вернулся с зимовки на Земле Франца-Иосифа и теперь, пристроившись у окна, рассказывает, какой у них был там летчик — рискованный! Он изображает в лицах и летчика, и борт-механика, и начальника зимовки. Его слушают с охотой, а редакторы с особым вниманием: Сергей Константинович пишет повесть о зимовке, свою первую повесть, — хорошо, если она окажется такой же увлекательной, как вот этот его сегодняшний устный рассказ!.. Тут же в редакции торжественно читает друзьям — Введенскому, Хармсу — новые стихи румяный и степенный Николай Алексеевич Заболоцкий. А после него — Юра Владимиров. Он кудряв, черноглаз, совсем еще мальчик; немного Петя Ростов, немного Том Сойер. Карман Тома Сойера, наверно, позавидовал бы Юриному портфелю: кусок пирога, обрывок каната, стихи, стихи, стихи и какие-то причудливые камешки и ржавые гвозди. Юра — заядлый моряк, капитан спортивной яхты — из-под его распахнутой куртки видна тельняшка. Владимиров пришел прочитать Самуилу Яковлевичу новый вариант своего «Самолета», а Введенский пришел, чтоб послушать, что скажет Владимирову Маршак... Приходит и молча пристраивается курить у окна застенчивый до мрачности, хмурый Алексей Иванович Пантелеев... Все чаще звонит телефон, все гуще гул голосов; редакторы уже и не пытаются соблюдать тишину и читать рукописи — где тут! Послушать Безбородова или Владимирова гораздо интереснее, да и полезнее: надо ведь знать, чем живет, чем увлечен каждый автор, для кого роднее какой материал, какая тема для кого притягательнее.

Все смолкают, когда в комнату входят, учтиво раскланиваясь, двое, всегда появляющиеся вместе: ответственный редактор журнала «Чиж» Николай Макарович Олейников и один из редакторов журнала «Еж» — Евгений Львович Шварц. (Редакции детских журналов расположены в комнатах по соседству.) Говорят эти двое всегда тихими голосами, лица у них невозмутимые, но все знают: раз явились Шварц и Олейников — сейчас начнется смех.

Недаром и наружностью Олейников напоминает известный портрет Пруткова.

— Евгений Львович создал произведение огромной впечатляющей силы,— с важностью произносит Олейников.— Оно едино в трех жанрах: это сатира, ода, а быть может, отчасти и басня.

—Один зоил
Коров доил,—

начинает Шварц, и комната сразу отзывается смехом; милостиво улыбается Заболоцкий, а Юра Владимиров— тот так и покатывается со смеху. Но тонкие губы и желтые глаза баснописца остаются серьезными.

—Один зоил
Коров доил
И рассуждал над молоком угрюмо:
Я детскую литературу не люблю,
Я детскую литературу погублю,
Без крика и без шума.
Но вдруг корова толк его в висок
И пал бедняга, как свинца кусок.
Зоил восстановил против себя натуру,
Ругая детскую литературу...

Олейников и Шварц, сохраняя полную серьезность, раскланиваются перед слушателями. В эту минуту входит Маршак. Ему заново читают басню (она же сатира и ода), и он смеется так неудержимо, что вынужден снять очки и протереть залитые слезами стекла.

— Давайте работать!— говорит он, очнувшись от смеха, и говорит с такой нетерпеливой энергией, что кажется, не только люди мгновенно поворачиваются к нему, но и бумаги сейчас сами полетят ему в руки.— Евгений Иванович, показывайте, что принесли!

И он вместе с Чарушиным и одним из редакторов уходит в соседнюю комнату.

Комната эта, кроме «маленькой», еще именуется «тихой». В самом деле, там тишина. Только Невский гудит за окном. Ни артистической, ни деловой суете сюда входа нет. Тут работают над словом: вчитываются, вслушиваются, перечитывают, обдумывают, изобретают. И даже когда ответственный секретарь журнала «Еж», любимец редакции, Ираклий Андроников, пытается проникнуть в «тихую» комнату во образе Алексея Толстого, Качалова

или Штидри — «Туда нельзя! — непреклонно останавливает его секретарь. — Там работают с автором. Нельзя, извините, голубчик Ираклий».

Маленькая комната действительно очень мала. В ней помещаются только стол и узкий диван, и для того, чтобы сесть на диван, приходится каждый раз слегка отодвигать стол. Но она не кажется тесной — такой простор открывается из ее высоких окон. В сущности, это не комната, а фонарь с выходом на крошечный узкий балкон. Пересеченный угловатым каналом, далеко в обе стороны уходит Невский — к Литейному и к Адмиралтейской игле. Начавшись с середины дня, а иногда и с утра, до самой ночи идет работа в этой комнате; до ночи буквально, а чаще—за полночь, когда уже трамваи прогремели по Невскому в парк. Здесь—сердце редакции; здесь идет пристальная работа над словом; отсюда не решается секретарша позвать Самуила Яковлевича или его помощников к телефону; отсюда даже Лев Борисович Желдин (директор ленинградского отделения Детиздата, в которое превратился со временем детский отдел Гиза), даже он старается не вызывать редакторов, чтобы не помешать им и автору.

«Каждое произведение искусства — есть плод глубокой, полной сосредоточенности его создателя, — часто говорит Самуил Яковлевич. — Редактор, чтобы воспринять созданное и сделаться соучастником создания, должен уметь опускаться на ту же глубину».

Наверное, эта глубина глубока в самом деле: для обитателей «тихой» комнаты время несется странными скачками. Только что был день, а на минуту оторвешься от рукописи, поднимешь голову — на Невском в обе стороны уже бегут огни фонарей. Снова воображаемая жизнь разворачивается перед глазами, снова мелькают в воображении лица, эпизоды, характеры, а оторвешься от ритма, цвета и запаха этой воображаемой жизни, поднимешь на минуту голову — там, за окном «тихой» комнаты, уже, оказывается, ночь. Фонари погашены, темно. Уже темно! А ведь только что был еще день...

Когда авторы и редакторы детского отдела, застрявшие в «тихой», отправляются наконец по домам, в Доме книги пустынно, во всех его шести этажах, во всех сотнях комнат. Давно уже заперта стеклянная важная крутящаяся дверь, выходящая на Невский прямо против колонн

Казанского собора,— теперь надо выбираться черным ходом, ведущим во двор и на канал. Пуст и темен Дом книги; свет горит только в коридорах и на узкой лестнице.

Самуил Яковлевич спускается по ступенькам, спотыкаясь от усталости. По пустому городу молодежь идет провожать его. Тут силы снова возвращаются к нему, и до самого дома — до угла Литейного и улицы Пестеля — он весело читает стихи.

2

Много особенностей было у ленинградской редакции, руководимой Маршаком с конца двадцатых и до середины тридцатых годов, и одна из них — совершенное отсутствие присяжных рецензентов. Редакторы, несмотря на большую загруженность, сами читали не только все договорные рукописи, но и весь так называемый «самотек», обычно во всех редакциях раздаваемый рецензентам. Маршак чтение «самотека» объявил одной из ответственнейших редакционных задач. «Читать самим»— таково было его требование. На рецензии же посылались произведения (поступавшие по договору или без договора) лишь в тех случаях, когда необходимо было проверить правильность научного или фактического материала. Идеологическую и художественную ценность рукописей, договорных и не договорных, редакция определяла сама. Те люди, которые были в курсе замыслов редакции, люди, которые принимали участие в редактировании издаваемых книг,— помощники Маршака, редакторы — эти самые люди должны были знакомиться и с «самотеком». Впрочем, «знакомиться»— пожалуй, неподходящее слово: нет, они обязаны были не перелистывать, не просматривать, а прочитывать каждую рукопись — прочитывать ее, что называется, «от доски до доски».

Маршак объяснял редакционной молодежи, что человек неопытный часто и сам не знает, в чем его сила. Желая выражаться литературно, он легко впадает в банальщину, в общие места и топит в них свежий материал и свежую мысль. Каждую рукопись надлежало читать от начала и до конца, с полной доброжелательностью и сосредоточенностью, чтобы в спешке не упустить страницы, где мелькнет точно увиденная подробность или искреннее волнение, страницы, которая, быть может, даст ключ

к настоящим интересам пишущего, к дарованию, которое автор еще сам в себе не открыл.

И помощники Маршака при каждой встрече показывали друг другу, а иной раз и ему самому, порою четверостишие, порою абзац, порою страницу. (Постоянная потребность проверять свое впечатление слухом и глазом товарища — тоже одна из особенностей ленинградской редакции.) Не говорит ли эта страница о талантливости неумелого автора? Или хотя бы о том, что автор — участник событий, интересных не ему одному? А если так, не следует ли, отвергнув его произведение, пригласить его все-таки в редакцию, выяснить подробнее, кто он, что у него за душой, о чем он мог бы с увлечением и толком рассказать читателям? (Это была третья особенность ленинградской редакции: тут учились работать не только над исправлением рукописи, но и прежде всего над воспитанием литератора.)

Этой редакции показалось бы странным поручить кому-нибудь другому разобраться в сегодняшней почте или поработать с автором над его повестью. Поручить другому? Да, быть может, этот «другой» человек и умелый, и добросовестный, и опытный, но разве он ищет того же, чего ищем мы? Мы — члены э т о г о редакторского коллектива?*

Желание разбираться в предлагаемом материале непременно самим, во что бы то ни стало самим, вызывалось той же причиной, по какой, скажем, А. С. Макаренко сам со своими помощниками проводил сложные педагогические операции, а не поручал произвести их педагогам из соседней колонии, хотя бы и опытным; по той же при-

---

* На протяжении двенадцати лет (1924—1937) состав ленинградской редакции детского отдела Госиздата (впоследствии Детиздата, «Молодой гвардии», Детгиза) несколько раз менялся. Сначала вместе с С. Я. Маршаком (и художником В. В. Лебедевым) работал Б. С. Житков. Вскоре он покинул редакцию, отдавшись целиком писательскому труду. Потом участниками редакторской работы С. Я. Маршака стали Е. Л. Шварц и Н. М. Олейников; когда были основаны журналы «Еж» и «Чиж», по духу очень близкие книжной редакции, они перешли туда. В свое время заведовала отделом В. К. Кетлинская; работали в качестве редакторов К. И. Высоковский, А. В. Западов, К. Б. Шавров. Но постоянными сотрудниками Маршака на протяжении многих лет, (кто с 1928, кто с 1930 года), участниками его работы над всеми выпускаемыми книгами были: Т. Г. Габбе, З. М. Задунайская, А. И. Любарская, Л. С. Савельев (Липавский) и Л. К. Чуковская.

чине, по какой К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко проходили роли с актерами сами или поручали эту работу кому-нибудь из воспитанных ими режиссеров, а не режиссерам соседнего театра, тоже советского и тоже хорошего. Маршаком в Ленинграде создан был коллектив, перед которым он, руководитель, ставил задачи не «вообще» идейные и не «вообще» художественные, а совершенно определенного свойства. У руководителя ленинградской редакции существовали выработанные, определенные взгляды и на то, какова должна быть советская литература для детей, и на то, каковы должны быть методы воспитания авторов. Мало сказать, что у него были свои литературные убеждения, свои взгляды. Они перешли уже, что называется, в его плоть и кровь, в руку мастера, стали не теоретическим убеждением только, а вкусом, глазомером, слухом. И в ежедневной совместной работе он внушал эти взгляды, и этот вкус, и этот слух своим помощникам; из помощников с течением времени они вырастали в единомышленников, и только им, не соседям по искусству, а единомышленникам и соратникам, мог мастер, руководитель редакции, доверить изучение и отбор поступающих рукописей.

3

Каковы же были эти взгляды и методы?

«Большое искусство рождается от встречи свежего жизненного материала с высокой литературной традицией»,— внушал редакционному коллективу Маршак, и свежий жизненный материал искала редакция прежде всего в поступающих рукописях. По мысли Маршака, редакция и должна была стать тем домом, где вновь и вновь происходит эта плодотворная встреча: свежего материала с традицией. А что советская литература для детей — вся! от двустишия для маленьких до повести, до научной и публицистической книги для подростков,— должна быть делом искусства и притом большого — эта истина была основой основ той проповеди, которую авторским и редакторским трудом вел Маршак на заре возникновения советской литературы для детей.

Вот почему, в частности, редакторский опыт Маршака и созданного им коллектива подлежит рассмотрению, изучению, учету: эта редакция понимала свою деятельность

как творческую, созидательную деятельность в литературе, а не как труд контролера, задача у которого одна: ставить препоны идейным и стилистическим заблуждениям автора.

«Ребенку нужен не суррогат искусства, а настоящее искусство, — конечно, доступное его пониманию»[1], — писал Маршак в 1922 году. А в 1933-м, уже несколько лет возглавляя редакцию детского отдела Госиздата, он докладывал 1-му съезду писателей о том, каковы пути к созиданию этого необходимого ребенку искусства.

«...Для того, чтобы показать... жизнь и в настоящем и в прошлом, а не только бездушную схему жизни, — говорил он, — мы привлекаем к работе над детской книгой подлинных художников.

Не только повести о людях должны делаться мастерами художественного слова, но и книги о зверях, о странах, о народах, даже книги по истории техники.

Это не значит, что все авторы детских книг, и художественных и научных, должны быть профессиональными поэтами и беллетристами. Но для того, чтобы довести книгу до воображения ребенка, а не только до его сознания, человек, пишущий книгу, должен овладеть конкретным и образным словом. Иначе самая лучшая тема расплывется в абстракции...

Мы уверены, что среди наших ученых, изобретателей, инженеров, красноармейцев, моряков, машинистов, охотников, летчиков найдется достаточно людей, одаренных наблюдательностью, памятью и воображением. Эти люди сумеют передать детям огромный опыт, накопленный старшими поколениями...»[2]

Красноармейцы, моряки, ученые, охотники, летчики... Люди жизненного опыта, большого и драгоценного, который необходимо передать детям. Вот чьи рукописи пристально изучались в редакции... Пусть люди эти не владеют пером—быть может, они наделены наблюдательностью, памятью, чутьем, к слову? Их необходимо испытывать, и тех из них, которые обладают литературной одаренностью, обучать. Обучать, не боясь риска, не жалея труда.

Испытателем авторов — на дарование, на богатство жизненного опыта! — и был в тридцатые годы руководитель ленинградской редакции С. Я. Маршак. Созданная им редакция была для него лабораторией, для авторов и редакторов — школой.

4

Пришел в редакцию прямо с работы молодой широкоплечий человек, принес толстую тетрадь, исписанную лиловыми чернилами. Рассказы о водолазах... Сколько их было уже во все времена в литературе для детей! Сколько раз в журналах «Мир приключений» или «Вокруг света» описывалась с изобилием патетических многоточий встреча отважного водолаза с таинственным морским чудовищем! И в этой тетрадке — тоже; вот водолаз один на один с осьминогом; читая, сразу понимаешь, что живого осьминога автор никогда не видал, зато рассказов об этой «грозе морей» прочитал великое множество. И их взял себе за образец.

Невнимательный взгляд кроме лиловых чернил увидел бы в этой тетради одни лишь привычные шаблоны дешевой приключенческой литературы. Но внимание редактора, научившегося смотреть пристальнее и ясно представляющего себе, что́ он ищет, остановило изображение нескольких случаев под водой, явно пережитых автором в самом деле, несколько абзацев, выдающих наблюдательность и словесную меткость. Значит, хотя рукопись плоха, но автор, быть может, и не безнадежен...

Вот водолаз, герой одного из рассказов, работая на дне моря, порезал палец: «Кровь курилась из пальца, словно темно-красный дым». Это — достоверно, это пахнет правдой. Это увидено точно: ведь кровь, струящаяся под водой, в самом деле похожа на уходящий кверху дым. А вот и еще удача: «Взглянул через стекло вверх... Водяной потолок чуть рябит, как поцарапанное мутное стекло». Так написать о толще воды может только тот, для кого вода и в самом деле бывала потолком, кому довелось увидеть ее со дна, снизу. Рукопись в целом плоха, но, судя по отдельным штрихам, — автор, быть может, и не лишен дарования.

Редактор, которому попалась в руки тетрадь, показал отрывки из лиловой рукописи другим редакторам, а потом и Маршаку. В редакции родилась дерзкая мысль: до сих пор книги о водолазах писались теми, кто под водой никогда не бывал. Что если предложить детям книгу, написанную водолазом-глубоководником? Не окажется ли она книгой нового идейного пафоса и литературного качества? Показать ребятам дно моря, увиденное сквозь

смотровое стекло, показать подвиги отважных водолазов как подвиги трудовые, требующие не только мужества, но и умения — умения мастерски владеть ломом, лопатой, шлангом. Показать труд водолазов на дне моря, на дне речушки, на дне колодца и подлинные опасности, грозящие им, а не литературные, экзотические, выдуманные.

Замысел новой книги определялся ее названием —«Подводные мастера». Большие опасности переживают герои книги: водолаз, вылавливая мины, зацепился шлемовым рожком за тонкую стальную веревку — вот-вот взорвется мина; водолазы прокладывают туннель под миноносцем — и одного завалило песком, и он сидит, как в мышеловке, а песок все прибывает и прибывает... Смерть? Но товарищи вовремя приходят на помощь.

Редакция рискнула — работа началась. Работа, в которой испытывался автор: живет ли в нем художник, способен ли он овладеть конкретным, увлекательным словом? Нелегкая это была работа. Нелегко было отучить автора, молодого, неопытного, но уже зараженного микробами литературного штампа, от условных красивостей и безвкусных эффектов, научить находить поэзию в прозаическом, неприглядном труде, научить его вести повествование просто и сжато, в быстром темпе, как того требует искусство новеллистического письма. Трудный был путь, но плодотворный. Дети получили увлекательную книгу, в которой не меньше приключений, чем в любой традиционной приключенческой повести, но природа этих приключений, их воспитательная сила — иные. Они созданы жизнью. В книге появились страницы, проникнутые подлинной поэзией,—каким торжеством для редакции было рождение этих страниц!

Вот водолазы работают на дне Белого моря, поднимают ледокол «Садко», пролежавший на дне пятнадцать лет.

Перелетаю через огромное зияющее отверстие трюма одним прыжком,—воздуха вдоволь дает моторный компрессор с баркаса, умей только распоряжаться им для дыхания, для ходьбы, для работы...

По всей палубе, на капитанском мостике, на медных, позеленевших поручнях, на раструбах вентиляторов — везде рассыпаны морские звезды, крупные, мелкие, красные, желтые, коричневые. С дверей капитанской каюты снял я прилипшую к косяку большую розовую звезду. Она медленно повела своими пятью лучами

и опустилась на морскую лилию. Плохие пловцы звезды. Потому и налипли везде, где только можно уцепиться[3].

Красота этих звезд — и этой прозы — рождена сочетанием трезвой, будничной деловитости с той свежестью зрения, какая бывает дана человеку, видящему мир впервые. Моторный компрессор, раструбы вентиляторов вполне естественно соседствуют здесь с розовой звездой, пленившей водолаза.

«Она медленно повела своими пятью лучами и опустилась на морскую лилию. Плохие пловцы звезды». Слова как будто обыденные, а звучат необычно, свежо; самая расстановка их передает и медленность и плавность движения звезды, и прелесть этого движения, которым залюбовался водолаз. Не та ли это точность и свежесть слова, которая присуща прозе, если автор изображает своими глазами увиденное, своими руками ощупанное, своим сердцем пережитое, — точность, конкретность, которой всегда добивается подлинный художник?

...Да, Маршак утверждал, что детская книга, призванная воспитывать поколения советских детей в коммунистическом духе, только в том случае выполнит свою ответственную миссию, если будет книгой художественной, вне зависимости от того, посвящена ли она людям, истории, зверям или технике. Книга, обращенная к детям, должна быть делом искусства. Не ремеслом, не поверхностной отпиской от требований времени, а одним из самых могучих орудий воспитания, какое только изобрел человек, — искусством. И создавать это новое, советское искусство нужно с постоянною живою памятью о высокой литературной традиции.

5

Но сказать «высокая традиция» — это значит еще ничего не сказать. Традиций в литературе много. Какую из них признать высокой — и плодотворной для новизны, — а какие низкими или неспособными выращивать новое?

Пафос редакторской деятельности Маршака был в резком отталкивании от предреволюционной литературы для детей, где царили сентиментальность, ханжество, сюсюканье. В отличие от литературы для взрослых детская литература предреволюционных лет пахла казенным

монархизмом и либеральной чувствительностью. Да и литературой признать ее было трудно; скорее, предмет торговли наряду с переснимательными картинками и открытками к празднику; она так же далека была от жизни, как и от подлинного искусства. Исключения из убогого ремесленнического хлама, облаченного в роскошные переплеты, конечно, встречались, но редко. Исключениями были стихи Александра Блока для детей, некоторые стихотворения Саши Черного, Поликсены Соловьевой, Марии Моравской, Натана Венгрова; исключением явилась и работа в литературе предреволюционных лет К. Чуковского, критика, редактора, поэта. «Первый, кто в стихе для детей слил литературную линию с лубочной,— говорил, рассказывая впоследствии об этой поре, Маршак,— был К. Чуковский. «Крокодил», особенно начало,—это первые русские rhymes*... Он первый уловил и воплотил эту глубоко плодотворную линию».

Однако произведения настоящих художников заглушались, по словам Маршака, «бурной травой детского чтива»[4].

Вот против этого-то «чтива», против мусора, от которого следовало расчистить строительную площадку новой, советской литературы для детей, и был направлен разрушительный пафос редакторской работы Маршака. Пышный золотообрезанный хлам, составлявший видимость детской библиотеки до революции, назидательные стихи и рассказцы, ловкие и пустые компиляции он постоянно высмеивал, обучая своих помощников распознавать сорняки назидательности, ханжеской морали, институтских сентиментов, псевдобеллетристики и псевдонауки среди злаков наново засеваемого литературного поля: ведь они и на новом поле, на поле советской литературы, давали свои ростки.

«Нас увлекало,— говорил он впоследствии, рассказывая о начальных годах своей редакционной работы,— что можно было убрать старую рухлядь и из беллетристики и из популярщины, где все было переводно, дидактично, без художественного замысла».

«Нам пришлось создавать образцы заново»[5],— сказал он на съезде.

* Rhymes, nursery rhymes—так в Англии принято обозначать народные детские песенки и стишки.

Но у этих новых образцов, образцов советской литературы для детей, созидающейся впервые, были свои давние образцы, и их поднимал и ставил перед авторским и редакторским коллективом Маршак с обдуманной, устоявшейся и зрелой любовью.

Образцом образцов, той традицией, на которой он настаивал, которую он считал надежным фундаментом для возводимого заново здания были: с одной стороны—тщательно отобранная классика, с другой—не менее тщательно отобранные произведения народного творчества. В работе над рукописями, в беседах с авторами Маршак постоянно обращался за подтверждением того или другого из своих требований к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Толстому, к народной песне, шутливой или печальной; часто он начинал читать стихи или какой-нибудь отрывок из Гоголя не для примера, не в поучение, а чтобы обрадовать и вдохновить себя и слушателей; он читал вслух любимую страницу, строку, строфу, заражая своим восхищением других, создавая вокруг срочной редакционной работы праздничную атмосферу искусства, вне которой обязательный литературный труд неизбежно вырождается в нечто уныло-чиновничье.

Именно как о встрече с многоголосой и высокой традицией вспоминает о своей встрече с Маршаком Л. Пантелеев—ныне один из крупных советских прозаиков, а тогда выпускник петроградского детского дома.

«Он открыл во мне способности детского писателя,— рассказывает Л. Пантелеев,— и ухватился за меня, как ухватывался тогда за все мало-мальски яркое, самобытное, подающее надежды... Без Маршака я не представляю себя писателем. ...Он помог мне развить вкус, открыл окно в большой мир настоящего искусства... Не зная английского языка, я часами слушал Блейка, Шекспира, Бернса, Вордсворта, Киплинга, Китса по-английски и испытывал наслаждение...»[6]

«Пришел я к нему неотесанным восемнадцатилетним парнем, с пятилетним «шкидским» «образованием», бестолково начитанный, плохо, стихийно и далеко не на самых высоких образцах воспитанный литературно. Я знал кое-что из Есенина, Блока, Ходасевича, Северянина, Верхарна, Уитмена, Бодлера и других, но Пушкин был мне знаком только по школьным хрестоматиям. В восемнадцать лет я прочел всего Зигмунда Фрейда и всего

Гамсуна, читал Рабиндраната Тагора и Эптона Синклера, Сологуба и Ницше, Стриндберга и Германа Банга, но, пожалуй, Гоголя я тоже знал только по школьной программе: «Чуден Днепр»... Плюшкин, Коробочка...

И вот я попал к Маршаку... Маршак оглушил меня стихами (именно оглушил: первое впечатление было, помню, физически неприятное. Вероятно, так чувствует себя человек, не знавший ничего, кроме мандолины и банджо, которого посадили вдруг слушать Баха перед самым органом. А Самуил Яковлевич читал мне, помнится, именно такое, органное, громокипящее: пушкинский «Обвал», «Пророка», державинские оды...). Маршак открыл мне Пушкина, Тютчева, Бунина, Хлебникова, Маяковского, англичан — от Блейка до Киплинга,— народную поэзию»[7].

Любовь к литературе, в особенности к русской классической, любовь как постоянная живая потребность непосредственного общения с великими созданиями культуры — вот чем заражал Маршак молодых литераторов. Чувство это было деятельным и творческим, оно звало не к копированию, а к тому, чтобы вчитываться, вдумываться, осмысливать. Вся редакционная работа Маршака, и по приемам своим и по результатам, была глубоко новаторской; она привела к вводу в литературу для детей свежего, животрепещущего, современного жизненного материала (достаточно вспомнить «Рассказ о великом плане» М. Ильина или «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева); привела к выдвижению целой плеяды новых писателей (Г. Белых, В. Бианки, М. Бронштейн, Л. Будогоская, А. Введенский, Б. Житков, М. Ильин, Т. Одулок, Л. Пантелеев, Л. Савельев, Д. Хармс, Е. Чарушин, И. Шорин и многие другие); побудила обратиться к детям тех, кто прежде писал только для взрослых (К. Безбородов, О. Берггольц, Т. Богданович, Е. Данько, М. Зощенко, В. Каверин, Н. Тихонов); она, эта деятельность, привела не только к созданию новых книг, но и к утверждению новых жанров (публицистического, научно-художественного),—однако Маршак, редактор-новатор, отрицал возможность новаторства без изучения и осмысления классических образцов. Без любви к ним.

Конкретность, ясность и простоту слова в толстовском «Кавказском пленнике», стремительность действия, свойственную этой повести, считал Маршак высочайшим образцом прозы для маленьких. Поэтику стиха для маленьких

выводил он из детских народных песенок — русских и английских—колыбельных, дразнилок, прибауток и в первую очередь из сказок Пушкина, тоже, как известно, питавшихся народными истоками. Он показывал, читая, как просто и точно, без всяких украшений, строит Пушкин фразу, он учил молодых поэтов восхищаться лаконичностью, немногословием пушкинского стиха, стремительностью действия, которое с такой жадностью ищет во всяком рассказе, прозаическом или стихотворном, читатель-ребенок. «Мысль в стихах, обращенных к детям, должна быть крупна, богата, а форма — проста, как в пушкинском сказочном стихе, как в народной считалке».

Образцом же для прозы научно-художественной, за создание которой он начал бороться с первых дней своей редакторской деятельности — еще тогда, когда он работал в журнале «Воробей», а затем в «Новом Робинзоне»,— были для Маршака «описания» и «рассуждения» Льва Толстого. Он подчеркивал в беседах с редакторами и авторами, что о чем бы ни говорил Толстой в своих «описаниях» — о гальванизме, о кристаллах или о магните, он, объясняя любое явление, не отказывался от художнического глаза, художнического метода. Вот на эту дорогу сочетания науки с художеством упорно и настойчиво звал и выводил Маршак тех ученых, которые по его просьбе пытались писать для детей.

«Нас радовало и увлекало,— рассказывал он впоследствии,— что в детской литературе элемент художественный и познавательный идут рука об руку, не разделяясь, как разделились они во взрослой литературе».

«Этот небольшой томик,— говорил он о книге Толстого,—своеобразный опыт художественной энциклопедии для детей〈...〉 Основная... масса детских научно-популярных книг... поставляла ребятам довольно много сведений, иной раз достоверных, а иной раз и сомнительных». В «энциклопедии» же, созданной Толстым, автор «никогда не ограничивается сведениями, взятыми из книг, он вносит в «описания» живой голос и живые наблюдения»[8].

Создать научную книгу, которую ребенок может не только изучать, но и переживать, как роман,— вот к чему призывал Маршак своих сотрудников.

«Мы исходили из того,—говорил он впоследствии, рассказывая об опыте своей редакторской деятельности,—

что читатель-ребенок мыслит образами, а не отвлеченными понятиями и книга должна обращаться к его воображению, вместо того, чтобы быть дидактической».

Обращаться к воображению ребенка и значило строить детскую литературу как искусство. «В этом была пленительная новизна, увлекавшая людей»,— говорил Маршак.

Впрочем, надо сказать, что у этой новизны тоже была своя традиция и тоже высокая. С какой силой и точностью выражено было это же требование Белинским столетие назад! «Жизнь, теплота, увлекательность и поэзия,— писал он,— суть свидетельства того, что человек говорит от души, от убеждения, любви и веры, и они-то электрически сообщаются другой душе. Мертвенность, холодность и скука показывают, что человек говорит о том, что у него в голове, а не в сердце, что не составляет лучшей части его жизни и чуждо его убеждению. ... Для некоторых людей рассуждать легче, чем чувствовать, и пресная вода резонерства, которой у них вдоволь, для них лучше и вкуснее шипучего нектара поэзии...» И дальше: «Самым лучшим писателем для детей, высшим идеалом писателя для них может быть только поэт»[9].

К тому, чтобы в основе каждой книги лежала не бездушная схема, а «жизнь и поэзия», чтобы резонерство не подменяло «увлекательности и теплоты», и стремился Маршак в своей редакторской работе. Удача не всегда сопутствовала ему: ведь всякий творческий труд это риск и поиск — в нем срывы и даже аварии неизбежны. Были они и в редакторской работе Маршака; он иногда ошибался в возможностях автора, переоценивал их,— переоценивал, случалось, и силы редакции. Случалось, что в результате огромной затраты авторского и редакторского труда на свет рождалась книга — всего лишь книга, хотя и хорошая, но книга, а не писатель... Однако каковы бы ни были разочарования или даже аварии, стремление решать воспитательные задачи, стоящие перед детской литературой, средствами искусства, не покидало руководителя ленинградской редакции.

6

Тридцатилетие назад стремление это,— как, впрочем, и теперь,— находя немало сторонников, встречало на пути своего практического осуществления и немало врагов.

Вспомним: в литературе то было время РАППа; а в педагогике — педологии. Рапповцы и литературе для взрослых отводили скромное место иллюстратора политических идей — только и всего! — чего же они могли требовать от детской? Педологи высчитывали, сколько секунд длится в «Мухе-Цокотухе» К. Чуковского испуг мухи, запутавшейся в паучьих сетях, а в «Пожаре» С. Маршака — испуг девочки, оплакивающей кошку, и зачеркивали обе поэмы, ссылаясь на то, что огорчение слушателей длится на полторы минуты дольше, чем дозволяют это здоровым детям данные педологической науки. Широкие круги педагогов смотрели на детскую литературу, в особенности на литературу для дошкольников, как на исполнительницу «мелких педагогических поручений утилитарного характера» (по определению Маршака[10]) и с совершенной наивностью склонны были считать любое поручение исполненным, если рассказ или стихи «по содержанию правильны». Как низок был уровень требований, предъявляемых многими учителями к прозе и стихам для детей, какую убогую самодельную стряпню соглашались они считать литературой и преподносить детям в миллионах экземпляров—видно хотя бы по «Букварю» и «Книгам для чтения», принятым в начальных классах в тридцатые годы.

«Пресная вода резонерства» застаивалась там чуть ли не на каждой странице. О том, что рассказ для детей, стихи для детей — это произведения искусства, авторы и не помышляли. С завидной легкостью решали они труднейшую задачу рассказать малышам о современности, о колхозах, о Красной Армии, воспитывать в них социалистическое отношение к труду. Наши дети должны расти коллективистами? Бесспорно. И безыменный автор сочиняет рассказик под названием «Нужно дружно»:

Прислали в детский сад игрушки: флажки, лопатки и большой заводной пароход.

Схватила Лиза пароход; отошла от ребят, покрутила завод. Завертелись колеса, пароход запыхтел и поехал.

Бросили ребята игрушки и — к Лизе.

— Ну, Лиза, пускай его по всей комнате!

Спрятала Лиза пароход за спину:

— Мой пароход!

— Нет, не твой,— наш, общий![11]

В дальнейших строках праведные коллективисты деликатно наказывают индивидуалистку Лизу, и она исправляется. Рассказ окончен, одно педагогическое поручение выполнено. Можно браться за другое... Надо показать нашим детям коллективный труд в колхозе, прославить честных тружеников и посрамить лодырей? Пожалуйста, что может быть легче! В жизненном материале, в художественном замысле резонер, как известно, не нуждается. Чтобы создать рассказ, ему довольно «бездушной схемы».

«Два колхозника» — так назван рассказ, и в этом названии уже заключен и замысел и педагогический вывод:

Дядя Алексей колхозник и дядя Егор колхозник.
Алексей работает целые дни, старается.
А Егор работает нехотя, все по сторонам смотрит[12].

Логический вывод из этих строк, сильно смахивающих на условие задачи в учебнике арифметики, следует через три строки: Алексею записали много трудодней, Егору мало. Вот как нехорошо быть лодырем и как хорошо быть трудолюбивым! И автор и составитель полагают, что педагогическое — и политическое! — поручение выполнено, что рассказ имеет воспитательное действие. Позаботиться об эмоциональной подготовленности логического вывода им и на ум не приходит, будто перед ними не слово, которое должно быть обращено к уму и сердцу, а значок из алгебраической формулы, обращающейся к одному лишь логическому аппарату. Схема, бездушная и навязчивая, подменила тут живую жизнь, вывод алгебраический подменил художественный вывод.

К стихам составители учебников, по которым миллионы детей учились постигать силу и красоту русской речи, предъявляли еще менее строгие требования, чем к прозе.

В тридцатые годы К. Чуковский писал о «Букваре» Фортунатовой:

«...Чуть появились стихи, хватаешься за голову и стонешь:

Вот завод!
Тракторы колхозам дает.
Много тракторов в год
Дает этот завод.

Не ямб, не хорей, не поэзия, не проза. Дилетантская слякоть.

Когда в том же букваре я читаю такое противоестественное (в ритмическом отношении) двустишие:

Нам заводы помогли,
Нам заводы выслали́,

мне вспоминается читанный мною в детстве стишок:

Полна корзина здесь яиц,
Что мы имеем от куриц.

А «Книга для чтения», составленная Е. Я. Фортунатовой, — сколько физической боли доставляет она всякому, кто любит поэзию! Книга утверждена Наркомпросом для первого класса, и там есть такие стихи:

Ой-ой-ой! Ой-ой-ой!
Ка́кой (!) будет дом большой.

Удареньями здесь вообще не стесняются. Прочтите, например, стихотворение «Шутка», напечатанное на пятой странице. Его можно прочитать лишь в том случае, если в каждой строке и с к о в е р к а е ш ь к а к о е-н и б у д ь с л о в о. Должно быть, в этом и заключается шутка:

На́дел Ваня валенки,
По́шел с Таней маленькой.
У колодца во́да льется...
Сто́ят возле и ревут...

Тебе предоставляют читать на выбор: либо—

Многó снегá, кругóм белó,

либо:

Мнóго снéга, крýгом бéло.
(*«Букварь», стр. 35*).

И это измывательство над русскою речью утверждается Наркомпросом во всесоюзном масштабе, и никто до сих пор не закричал караул.

Учебники напечатаны в баснословном числе экземпляров, и в них детей систематически приучают к таким халтурным, неряшливым рифмам:

Оба в м е с т е
Хоть бы с м е с т а...

Весь народ уж на р а б о т е,
У ребят своя з а б о т а.

Под крышей д у г а
Подпирает п р о в о д а...»[13]

Естественно, что для педагогов, чья эстетика вполне удовлетворялась подобными поделками, строгие требования к стихам и прозе, к ритмике, синтаксису, языку, забота о художественном замысле, об эмоциональной подготовленности политического и морального вывода, утверждение, что степень воспитательного воздействия находится в прямой зависимости от художественного качества, представлялось никчемностью, ненужностью, а то и хуже—тормозом к быстрейшему развитию советской литературы, формализмом, эстетством. Фольклор, в лучших своих образцах принимаемый Маршаком в качестве одной из основ «большой литературы для маленьких», те народные детские песенки, о которых он говорил, что иная из них «не только учит нас народной мудрости и толковости, но и заражает слушателя... счастливой непосредственной веселостью», веселостью, необходимой ребенку как воздух, изгонялись педагогами-загибщиками и педологами из детского чтения, словно ненужный сор. О традиции — классической или народной — составители хрестоматий для чтения и безыменные авторы рассказов и стихов ничуть не заботились; мало того, в «Книгах для чтения» можно было встретить классические тексты в искалеченном виде. Низкий уровень эстетической культуры и дешевый утилитаризм, присущий многим педагогам, тяжело сказывались на всей детской литературе того времени. Она далеко не сразу из самодельщины превратилась в политически острую, идейно передовую литературу, в одну из областей советского искусства.

В редакции нередко появлялись пожилые учительницы, предлагая такие, например, вирши собственного изделия:

Однажды Ленин, быв ребенком,
В реке купаясь, раз тонул.
Один рабочий, идя мимо,
С моста немедленно спрыгну́л—

и очень обижались на отказ напечатать эту дурно изложенную выдумку, уверяя, что «содержание революционное», недостатков же в замысле и исполнении дети все равно не заметят.

Следом за искренне заблуждающимися шла целая армия приспособленцев и халтурщиков, для которых детская литература была делом наживы и при этом легкой. «Вопрос сезона — огород; задача момента — кооператив= кооперативный огород»[14],—писал в те годы Б. Житков, едко высмеивая шустрых приспособленцев, чьи поделки иногда проникали в печать. Маршак начисто отвергал услуги халтурщиков, считая их не литераторами, а спекулянтами. «Мы полагали,— рассказывал он через много лет об этом периоде своей редакционной работы,— что мы можем передать детям весь опыт человечества... и огромное количество людей может участвовать в этой передаче, либо на ролях очеркистов, либо корреспондентов, либо художников — за исключением людей, лишенных вдохновения и наблюдательности, подходящих к делу, как спекулянты».

Спекуляция на современной теме была в глазах Маршака оскорблением темы и прежде всего оскорблением пробудившегося читателя, чью духовную жажду он чувствовал очень остро. Утолять эту жажду полноценными, а не ремесленными произведениями он считал долгом редакции, принявшей на себя обязанности выпускать книги для детей.

«Нас увлекало, что читатель у нас демократический, массовый, связанный с деревней, с заводом, а не белоручка. В этом была пленительная новизна».

7

Читатель — новый, демократический читатель, при этом читатель-ребенок, его интересы, вкусы, особенности — это была постоянная забота, постоянная тревога Маршака.

«Читатель — составная часть искусства»,— говорил А. Н. Толстой. «Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный вес творчества художника»[15]. «И определяют работу редактора»,— мог бы добавить Маршак. Детвора многомиллионной страны незримо, но постоянно присутствовала во всех его редакторских опытах, и именно исходя из особенностей читателя-ребенка требовал Маршак богатства содержания и простоты формы от выпускаемых редакцией книг. Простота эта ничего общего не имела с упрощенностью, элементарщиной — наоборот, была резко противопоставлена им.

«...В искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно...»[16], — писал К. С. Станиславский. «Бывает разная простота, — объяснял он актерам. — Есть простота, которая хуже воровства. Художник должен быть прост, но простота его идет от богатства, а не от бедности воображения»[17].

За ту же простоту, обогащающую читателя, боролся в искусстве и Маршак. Читателя-ребенка знал он по многолетнему личному общению. До революции он общался с детьми в приютах (в России), дружил с лесной школой в Англии.

В литературу и за редакторский стол—после революции — Маршак пришел из детского театра, автором драматических сказок; зритель-читатель был хорошо знаком ему по смеху, по слезам, по напряженному молчанию зрительного зала. Каждое слово в книге, своей или чужой, он произносил вслух как будто со сцены, как будто примеряя его на отклик, на отзвук зала, переполненного детьми. Слово, летящее с подмостков в зал, должно быть ясным, отчетливым, сильным и непременно горячим, искренним: иначе оно не вызовет отклика. Разве откликнется ребячья аудитория на сухое, рассудочное или вялое слово? Выполнять свое назначение — воздействовать, воспитывать — может только такое слово, которое идет от сердца к сердцу, увлекает, зовет. Читатель должен быть охвачен волнением, а не позевывать в кресле. «Не завоевав чувств читателя, — говорил Маршак, — автор не может делать вывода, как актер на сцене не может рассмеяться или заплакать, если не смеется и не плачет зритель». И завоевывать чувства читателя, завоевывать их, зарабатывать, а не брать готовыми напрокат учил молодых авторов Маршак. Его редакторская работа над рукописью состояла прежде всего в возбуждении чувств, рождающих слова, а не в холодной замене слов. Над словесной тканью он работал весьма кропотливо, нередко прерывая себя, чтобы прочесть вслух Шекспира или Пушкина, однако редактирование никогда не заключалось в одной лишь «правке» или в беседе на литературные темы. Жизненные наблюдения, жизнь — вот куда он толкал настороженное внимание автора.

Чаще всего беседа Маршака с автором походила на сосредоточенный разговор двоих людей, зорко во что-то вглядывающихся и напряженно что-то припоминающих, а ино-

гда словно бы играющих вместе в какую-то увлекательную игру...

Автор рассказывает в маленькой повести о приключениях девочки, которая впервые в жизни одна, без близких, едет в поезде дальнего следования. На одной станции она выходит за яблоками; поезд тронулся — она вскочила на ходу и оказалась в другом — не своем — вагоне. Пассажиры кажутся ей чужими, а проводник — злым и страшным.

Автор очень сочувствует своей героине и произносит множество жалких слов. А пассажиры — «свои» и «чужие» — даны неясными, неяркими чертами, и читать книгу скучно: автор не сумел построить эпизод драматически.

«Не торопитесь, — говорит автору редактор, — не исправляйте, подождите немного. Вспомним вместе, что такое посадка, вагон, отъезд. При первом знакомстве, до отхода поезда, пассажиры кажутся обычно злыми и беспокойными: их вещей да и их самих как-то слишком много. Но вот поезд тронулся. Все уселись, разложили вещи — и в вагоне сделалось просторно, уютно. Прежних людей и узнать нельзя. Первый чай и первая свеча в фонаре все изменяют. В вагоне налаживается свой порядок, свой уклад жизни, как в жилом доме. Вот передайте-ка это! Если вам удастся передать этот уют «своего» вагона, читатель ахнет и испугается вместе с вами, когда девочка на ходу вспрыгнет не в свой вагон. Чужой проводник, чужие люди!.. А то вы ахаете, а читателю все равно».

Будя воображение автора, делясь с ним запасами собственных жизненных наблюдений, Маршак обучал его работать чувством и словом, зарабатывать ответные чувства читателя, не рассчитывая получить их, как говорится, задаром, готовенькими.

«Вы пишете: город утром проснулся, весь оклеенный листовками? — спрашивал он автора одной повести из истории революционной борьбы. — И листовки эти наклеили школьники-приготовишки? — Он вставал и подходил к окну, вглядываясь в дома на Невском. — Значит, они могли быть наклеены чуть выше тумб, чуть выше дверных замков, ведь приготовишки-то маленькие! — И Самуил Яковлевич смеялся от радости, что так ясно вообразил себе приготовишек и их усердную детскую работу. — Значит, взрослые, читая прокламации, должны были наклоняться — вот так!»

И разбередив воображение автора, заставив его ясно увидеть и этих детей, и их ночную работу, и взрослых, наклоняющихся утром над низко наклеенными листовками, он отпускал автора и уверенно ждал результата: в рукописи появится живой, реальный эпизод; ясное, реальное ви́денье вызовет к жизни меткое точное слово. И как он был счастлив, как ловил его, когда оно появлялось!

...Вся редакторская работа Маршака была работой увлеченной и увлекающей. Иным и не может быть труд в искусстве, если он хочет быть плодотворным. Удачная страница вызывала радость редактора, открытую, шумную, неудача вызывала негодование, тоже вполне откровенное. Это бурное приятие и отверженье воспитывало литераторов, раззадоривало их, вырабатывало вкус, будило мысль. И заражало. С группой энтузиастов работал Маршак в детском театре в Краснодаре; группа энтузиастов была создана им в Ленинграде, вокруг редакции журналов «Воробей» и «Новый Робинзон», где начинали Житков, Бианки, Ильин. С тем же горячим увлечением, с готовностью чему-то радоваться и на что-то негодовать, на чем-то настаивать и с чем-то бороться пришел он в книжную редакцию Госиздата, приведя с собою людей уже увлеченных и увлекая новых.

«Все, накопленное нами еще до начала работы,— рассказывал он через много лет,— просило выхода, и естественно, что когда мы начали, работа пошла горячо, успешно—а не просто: стол, человек, кресло, портфель».

«Всякая работа в искусстве — да и не только в искусстве!— бывает успешна лишь тогда, когда она — движение. Вспомните МХАТ. Не было еще ни театра, ни актеров, ни пьес, а два человека уже знали, за что и против чего они хотят бороться. Их ночные разговоры все предвосхитили. Пушкин и его друзья шли против архаизма с развернутыми знаменами. Не только в искусстве — и в медицине так. Если в клинике нет своего направления, своей школы, если клиника стоячее болото — ничего нет. И в педагогике так. Если учитель работает без инициативы, без творчества — воспитания нет. Ушинскому работать было интересно, Макаренко было интересно, а если учитель твердит зады, то и ему и ученикам очень скучно».

Редакция, возглавляемая Маршаком, благодаря его увлеченности (мало сказать: увлеченности!— одержимо-

сти) никогда не твердила задов. Чуть не каждая книга была экспериментом, поиском, риском. Увлечение заразительно. Маршаку было во имя чего увлекать, организовывать, вербовать людей, он чувствовал себя главой определенного течения в советском искусстве, деятелем родной литературы, он сел за редакторский стол не с пустою душой и не с пустыми руками. У него было «накопленное»: он знал читателя и знал литературу. Он искал новых для литературы методов воздействия на душу читателя.

Как добиться того, чтобы, читая биографию великого человека, подросток усваивал не одни лишь биографические данные, а самый смысл подвижнической деятельности — будь то политика, искусство или наука?

Можно ли создать публицистическую книгу для подростков и что такое, в сущности, художественная публицистика? Он чувствовал себя разведчиком, открывателем и увлекал всех новизной педагогических и художественных задач.

«Сотрудники целыми ночами сидели в редакции «Нового Робинзона»,— рассказывал он впоследствии.— Вот хотя бы Житков. Он в штате не состоял, денег не получал ни копейки, а, домой не уходя, ночами читал чужие рукописи. Обычно это такое скучное дело, а тут он читал с увлечением чужое и рассказывал свое. Люди были увлечены новым движением»...

Когда Маршак стал во главе детского отдела Госиздата, в редакцию пришли новые работники, преимущественно молодежь. Редакторским искусством она овладевала далеко не сразу, через годы труда рядом с мастером и совместно с мастером, но жаждой поисков заражалась с первых шагов. Что именно ищет ее руководитель в ворохе поступающих рукописей — это она усваивала быстро. И чтение «самотека» не было для нее скукой, а, напротив, веселым и деятельным соревнованием. Каждое новое имя сулило новую книгу, новые неизведанные возможности для советской литературы. Не я ли первый окажусь открывателем нового таланта?

«Соратнику, другу, борцу» — такую надпись сделал Маршак на книжке, подаренной им одному из своих помощников. Участники созданного Маршаком коллектива чувствовали себя соратниками и борцами — борцами за литературу для детей, строящуюся заново в перестраи-

вающейся заново стране. Они чувствовали себя участниками небывалого по задачам и методам литературно-педагогического опыта.

«Это был призыв людей к большому, смелому проявлению сил»,—говорил Маршак, вспоминая впоследствии о работе редакции.

Скучно быть регистратором и раздатчиком поступающих, подчас малограмотных, рукописей, скучно писать трафаретные письма авторам, подыскивая округлые фразы—такие, чтобы не отпугнуть человека и в то же время не слишком обнадежить его... Скучно быть чиновником.

Но быть деятелем советской литературы, бойцом в строю никому не могло быть скучно.

8

В конце своего литературного пути А. Фадеев так рассказывал о начале его:

«Когда автор этих строк сдал начисто переписанную от руки на листах, вырванных из бухгалтерской книги, рукопись первой своей повести «Разлив» в редакцию журнала «Молодая гвардия», автор не знал, что она попадет в так называемый «самотек», или, как сейчас говорят иные, «мутный поток серой литературы». Повесть-то действительно была «серой»— от неопытности, от неумения писать, а поток и тогда и сейчас не был и не мог быть «мутным», потому что в него вовлекаются люди, которых рождала и рождает новая, советская жизнь. Но им, этим людям, надо учиться.

Добрые руки — тогда это были руки писателей Либединского и Сейфуллиной — извлекли рукопись молодого автора из «потока»...»[18].

Конец этой истории известен: автор повести «Разлив» сделался выдающимся советским писателем. История характерная: на помощь молодому автору поспешили «добрые руки».

Интерес к новым дарованиям, к новым именам — да и просто к людям большого и редкостного жизненного опыта—присущ был деятелям русской литературы во все времена: Пушкину, Некрасову, Салтыкову-Щедрину, Короленко. Мы знаем, что сюжет «Мертвых душ» дан был Гоголю Пушкиным, что первые четыре строчки «Конька-Горбунка» подарены были Ершову Пушкиным. Всем

ведомо, с какой настойчивостью уговаривал Пушкин актера М. С. Щепкина или «кавалерист-девицу» Н. А. Дурову писать свои записки. Настойчиво разыскивали новых писателей — беллетристов, очеркистов, критиков—разыскивали, направляли, обучали — Некрасов, Салтыков-Щедрин. Большую работу с начинающими писателями, как мы видели, вел Короленко. Сам предложил двум редакциям читать беллетристику и переписываться с авторами Чехов...

Когда же, после революции, в центре внимания искусства оказался трудовой человек, когда этот человек схватился за перо, чтобы впервые во весь голос и по-своему рассказать обо всем им пережитом и им творимом в истории, когда во главе советской литературы стал Максим Горький, — в литературу хлынули новые люди из самой гущи народа, и редакции широко распахнули перед ними свои двери. В этом смысле — в смысле живого интереса к людям, хотя бы и неумелым, но пытающимся поднимать современную тему, — Маршак и созданная им редакция, разумеется, не составляли исключения среди других советских редакций. Но исключительна и беспримерна была готовность Маршака не только приветствовать и поощрять новые дарования, но и обучать неопытных авторов буквально с азов, проходя с ними огромный по объему и сложности курс литературной науки — готовность работать с ними, не щадя сил и времени, если он чувствовал в них дарование и если пережитое ими представляло для читателя несомненную познавательную ценность. Энергия, с какой Маршак воздействовал на чужую душу, пробуждая в ней творческую волю, была воистину удивительна. Педагогические же приемы каждый раз оказывались другими: они диктовались своеобразием материала и личности автора.

«Старая литература для взрослых, — говорил Маршак на 1-м съезде писателей, — не пережила... такого потрясения, какое испытала литература для детей... Детская литература—особенно предреволюционных лет — была полностью обречена на слом вместе со всей системой буржуазного воспитания»[19]. Это создавало для зачинающейся советской детской литературы особые трудности. «Каждого человека для каждой темы, — рассказывал впоследствии Маршак, — мы должны были найти, завоевать и поставить в строй».

Каждого человека для каждой темы... Необходимо было, например, чтобы подростки, родившиеся уже после революции, узнали и приняли к сердцу судьбы малых народностей, населявших Российскую империю. Надо было так рассказать им об этом, чтобы они ощутили, что значит вымирание целого народа, чтобы из-за сухих строчек учебника глянула им в глаза живая жизнь. Людей, литературно грамотных, которые по всем шаблонам сентиментальной детской повести на основании уже существующих книжек могли бы написать еще одну (справившись предварительно в словаре, что такое «ясак» и «нарты») — не о бедном чукотском мальчике, так о бедной якутской девочке, — можно было бы отыскать в Ленинграде немало. Но такая книга была бы лишена свежести материала и непосредственности чувств, то есть познавательного и воспитательного значения. И Маршак пошел по другому пути. Он поручил написать книгу на эту тему человеку, для которого судьба малых народностей была его личной судьбой. Но человека этого сначала нужно было найти и завоевать.

В Ленинграде, в Институте народов Севера, учился юкагир-одул Н. И. Спиридонов. Его биографией заинтересовала Маршака одна из сотрудниц редакции. Биография и в самом деле была примечательная: с такой ясностью запечатлелись на ней социальные сдвиги революционной поры. Н. И. Спиридонов (Тэки Одулок) родился на самом севере Дальневосточного края, на реке Ясачной, в шатре из оленьей кожи, в семье оленевода-охотника, жившего впроголодь. Когда мальчик подрос, его отвезли в Средне-Колымск и отдали в услужение сначала русскому, потом якутскому купцу. Он возил на собаках дрова, чинил собачью упряжь, мял кожи и продолжал жить впроголодь. Спал на полу без постели, годами не умывался, не менял белья. После революции, во время гражданской войны, хозяин Тэки, якутский купец, сделался хорунжим в войсках у белых. И мальчик, отданный ему в рабство, вынужден был и тут работать на него. Только тогда, когда красные войска выгнали белых из тундры, для Тэки началась новая жизнь. Его послали в Якутск, в Совпартшколу. В Ленинграде, в 1931 году, он окончил университет. И, сделавшись аспирантом Института народов Севера, отправился на родину для организации Чукотского национального округа.

Первый юкагир, получивший высшее образование! А ведь до революции этот маленький вымирающий народ — юкагиры-одулы — не знал даже грамотности. Первый юкагир, выросший в шатре, среди тундры, — и увидевший большие города, и вернувшийся в родную тундру одним из ее преобразователей!

Объективная ценность пережитого Одулоком, больше того, поучительный смысл пережитого им—несомненны. Но окажется ли он в силах донести пережитое—и революционный смысл пережитого — до читателей? Мало ли в нашей стране людей, чьи биографии типичны для революционной эпохи, людей, которые тем не менее не владеют словом и оказываются не в силах передать свой жизненный опыт другим? Окажется ли Тэки Одулок в состоянии написать повесть, да еще детскую, такую, в которой особенности северного быта без нудных примечаний и пояснений, из самого действия, были бы понятны детям, не имеющим о тундре никакого представления? Детскую повесть — увлекательную, трогательную и поучительную?

Во многих редакциях поступили бы так: прикрепили к Тэки Одулоку умелого литератора и предложили им написать книгу вместе. Может статься, книга и удалась бы соавторам, но самобытный голос юкагира-охотника не прозвучал бы явственно, оказался бы нейтрализованным, приглушенным. Маршак выбрал Тэки Одулоку другую дорогу. Дорогу, наиболее трудоемкую для редакции, но зато наиболее выгодную для литературы. Возникла не только книга — возник новый писатель. Тэки Одулок задумал, выносил и написал свою книгу сам. Редакция же помогла ему найти тональность повествования, найти синтаксис, словарь, передающие не только особенности уклада, но и примитивность и конкретность первобытного мышления.

Тэки Одулок задумал свою повесть в двух частях. В первой действие должно было развиваться лет за двадцать до революции. Содержание первой части — судьба охотника Имтеургина. Обворованный русским купцом, голодный, оставшийся в тундре без оленей, Имтеургин, спасая семью от смерти, вынужден поступить в батраки к богачу Эрмечину — негодяю, прислужнику русских купцов, предательски убившему его старшего сына. Вторая часть должна была повествовать о судьбе младшего сына Им-

теургина, развивающейся после революции и схожей с судьбой самого автора.

Детская повесть была не первой литературной работой Одулока. До встречи с Маршаком им была написана целая книга очерков, вышедшая в 1933 году с предисловием Тана-Богораза. По отзыву ученых, очерки эти, под названием «На Крайнем Севере», представляли для историков и этнографов большой интерес. В них с большим знанием дела описывались жилье, болезни, обычаи, излагались преданья и верования «той,— сказано в предисловии,— человеческой смеси, которая гнездится по разнообразным рекам и озерам... огромной и сложной водной системы»[20]. Но как беспомощны были попытки Т. Одулока найти для своего материала сколько-нибудь четкую литературную форму! Это было противоестественное соединение беллетризованных путевых записок с сухой экономико-географической справкой. Язык героев и самого автора был далек от языка людей, о которых очерки повествовали. «Весь смысл лечения,— говорит, например, в одном из очерков старик юкагир,— заключается... в изгнании духов»[21]. Неужели девяностолетний старик, верующий в духов, говорит такими словами: «смысл лечения заключается»? «Здесь на практике мы видим,—пишет автор в другом очерке,— как... идет дифференциация социального строя»[21]. Под сухими формулами было погребено богатство, которым в действительности располагал автор: точная память о тундре, о ее морозах и веснах, о собачьих упряжках, о голоде и первой траве, о том, каково на вкус варево из полусгнивших ремней, о том конкретном облике, какие принимали в тундре нужда и голод, обман и насилье. Блеснет изредка в тексте очерка художественная подробность: «Такой мороз, что воздух, выходящий изо рта, рассыпается с шорохом... похожим на шелест падающих осенних листьев»[21]— блеснет и снова уступит место тексту, изобилующему сведениями, но бедному образами и чувствами.

Справится ли автор? Хватит ли у него дарования на этот труднейший шаг: от полуочерка, полусправки перейти к повести — к полноценной художественной прозе, требующей отчетливой идейной направленности, точности языка, безупречно точной постройки?

Пробная глава новой повести, принесенная автором после долгих предварительных бесед с редактором, ока-

залась неудачной. Это была смесь наукообразия с искусственно привнесенной фабулой. Язык стертый, бесцветный, книжный; описать таким языком сильную метель и мучительный голод можно, и не испытав в самом деле ни того, ни другого. Видно было, что, взявшись впервые за художественную прозу, автор больше стремился к тому, чтобы написать, «как в книгах пишут», чем к тому, чтобы найти точное выражение для пережитого им.

Как тут быть? Неужели повесть не удастся? Маршак решил сделать еще одну попытку. Ведь рассказывает автор интересно, увлекательно, живо... Слушая его, можно увидеть и людей, и снег, и оленей... Вот режут мясо: одним ударом отрезают стружку, подняв кусок чуть не к самому носу. Вот охотник убил оленя, лег на снег и, припав к ране ртом, пьет горячую кровь; он пьян от мороза, от погони, от крови; вот голодные женщины, ожидая мужей, ищут личинки под корою деревьев. Вот охотник кормит идола: вынул из-за пазухи сучок и мажет его жиром... И весь этот мало кому ведомый мир должен пропасть для читателей? А что если на пробу заставить автора не писать, а рассказывать? Не избавится ли тогда повествование от книжности, не приблизится ли к той примитивности, к простоте, которая так характерна для первобытного мышления его героев? Ведь думает Тэки на своем родном языке, а в его родном языке вряд ли распространены отвлеченные, книжные понятия. Подыскивая русские слова, он, естественно, станет выбирать те, которые соответствуют примитивному строю речи. Не поможет ли автору на первых порах устный способ работы подобрать музыкальный ключ к повести, найти ее тональность? Найти те совершенно простые и совершенно конкретные слова, тот элементарно простой синтаксис, который соответствует простоте, конкретности и примитивности мышления человека, рожденного в тундре и никогда тундру не покидавшего?

Маршак сел за стол и взял перо. Он предложил Тэки отложить в сторону написанную прежде главу и рассказать ее устно и, рассказывая от себя, не забывать о главном герое — чукче Имтеургине. Ощущая присутствие оленевода-охотника, не скажешь, как писал Тэки в очерках: «Изменение заключается прежде всего в сближении этой судоходнейшей реки с Охотским морем, что позволяет коренным образом перестроить перспективу» [22] и т. д.

Работа началась. Тэки рассказывал медленно: думал он не по-русски и с осторожностью подыскивал соответствующие русские слова. Как только он обращался к понятиям, которых в его родном языке не могло быть, редактор прерывал его. Пристально следил редактор и за тем, чтобы сохранять, записывая, особенности чужеродного, не русского синтаксиса. Так начала возникать эта необычная проза, на которой лежит явственная печать первобытного, и притом нерусского, мышления. Совершалось то, чего всегда искал Маршак: тема не только развивалась, но и находила материальное воплощение в слове.

Кругом снег лежит. По снегу Имтеургин ходит, в штанах из оленьих камусов, в оленьей рубахе, в оленьей шапке. Сторожит оленье стадо. Черные, пегие, белые олени копают снег копытами, щиплют мох. Большие рога над снегом качаются.

Имтеургин захотел сосчитать своих оленей. Он снял рукавицы и стал загибать пальцы. На одного оленя указал и загнул большой палец. Потом на второго указал и загнул другой палец. Все пальцы загнул. Но оленей в стаде было больше, чем пальцев у него на руках.

Имтеургин сел на снег, притянул к себе ногу в мохнатой обуви и пересчитал пальцы ног. Когда сосчитал пальцы на обеих ногах, он провел по снегу палкой и сказал: «Один человек». Но оленей было больше, чем пальцев на руках и на ногах у одного человека. Имтеургин опять сосчитал по пальцам рук и ног, опять провел палкой по снегу и сказал: «Два человека». Но и теперь еще не все олени были сосчитаны. Имтеургин провел палкой полосу, потом еще полосу, потом еще, потом короткую полосу, потом полосу поперек и сказал:

— Три человека, сверху один человек, еще полчеловека да еще лоб, два глаза и нос. Вот сколько у меня оленей[23].

Нельзя сказать, что чукча-оленевод Имтеургин на этой странице описан. Нет, он не описан, он живет на странице вместе со своими оленями. Дело, которым он занят,—подсчет оленей, самый способ счета больше говорят читателю об Имтеургине, о его внутреннем мире, о быте оленеводов, чем сказало бы самое подробное описание.

В это время маленький пестрый олень лег и положил голову на снег. За ним согнул колени другой, тонкобрюхий, и тоже улегся

на снегу. Вот легли две молодые важенки и старый седогрудый олень. Имтеургин подбежал к ним, толкнул старого ногой в бок и сказал:

— Нельзя спать! Все замерзнете. Надо снег копать, мох надо есть.

Олени один за другим поднялись и нехотя, с трудом стали разбрасывать копытами снег.

Имтеургин обошел стадо вокруг, поковырял палкой лед под снегом и сказал:

— Крепкий лед. Как вы себе ногти не сломаете?

Сказал и сам испугался. Худое слово — как острое копье, может на оленей беду навести. Имтеургин сел на землю и тоже начал копать снег.

Он разгребал снег руками и кричал:

— Я олень! Я вожак! Я снега не боюсь, обезножья-болезни не боюсь. Вот какой я олень!

Потом посмотрел на оленей и громко сказал:

— Олени мои льда не боятся. У них ногти железные, рога — медные, глаза — огненные. Обезножье-болезнь их боится, близко не подходит, далеко бежит. Вот! Яккаем!

Он вытащил из-за пояса длинный нож, поднял его над головой и закричал еще громче:

— Убью! Забодаю! Волка заколю, обезножье зарежу, чесотке брюхо распорю! Вот! Лучше уходите, моих оленей не трогайте!

Потом сказал тихо, про себя:

— Теперь я всех духов прогнал. <...>

Вдруг зеленый огонь быстро побежал по небу. Сделался рыжим, как старая медведица, потом опять зеленоватым. <...>

Когда последний огонь потух, на небо взобралась луна. Она осветила рога и копыта оленей.

— Хорошо,— сказал Имтеургин, вытащил изо рта трубку и спустил ее опять за ворот меховой рубахи.— Вот и брат солнце вышел, его боятся келе*, спрятались. А куда спрятались? Наверное, на землю скатились.

Он оглянулся, посмотрел в одну сторону, посмотрел в другую. Нет никого. Кругом снег лежит. Далеко кругом. Даже глаза не могут дойти до края. Луна в белый круг вошла.

— В рубаху оделась,— сказал Имтеургин[23].

Маршак всегда любил приводить замечательные слова Белинского: «Когда форма есть выражение содержания,

* Келе—духи.

она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму»[24].

В приведенных отрывках форму никак не отделишь, не отдерешь от содержания. «Три человека, сверху один человек, еще полчеловека да еще лоб, два глаза и нос. Вот сколько у меня оленей»— так подсчитывает своих оленей Имтеургин. Этот счет — форма его мышления; она ярче всяких объяснений характеризует уровень сознания первобытного человека, так же как попытка Имтеургина криками испугать злых духов, которые могут погубить оленей. Форма кажется очень простой — и в самом деле, для восприятия она проста: придаточных предложений почти нет, каждое предложение состоит из трех-четырех слов, не более. Но простота эта отнюдь не элементарна; в ней заключено богатство жизненного материала; она, эта простая, простейшая форма, обладает завидной емкостью. Из четырех страниц детской повести можно больше узнать о религиозных представлениях чукчей, об их быте, об их поверьях, о климате тундры, чем из иного специального очерка. И не только получить сведения, но и ощутить холод, и увидеть зеленые сполохи на небе, и, главное, глубоко, всем сердцем заглянуть в духовный мир оленевода-охотника. Эта содержательность, емкость создавалась не только точнейшим отбором слов, но и их расстановкой — ритмом. Расслышав ритм в рассказе Тэки Одулока—ритм несколько однотонный, однообразный,— редактор не стремился нарушить его: он соответствовал однообразию северной природы, однотонности жизни северного человека, бедности и однообразию жизненных впечатлений.

Читатели знают Маршака — поэта, автора стихов для детей и стихов для взрослых; знают Маршака — поэта-переводчика, воссоздавшего на русском языке поэзию таких неповторимо-индивидуальных, таких непохожих друг на друга авторов, как Шекспир и Браунинг, Бернс и Киплинг, сумевшего передать и величавую простоту финского эпоса, и изысканную язвительность лирики Гейне. Улавливать и передавать «непохожесть», «единственность», «неповторимость» поэтической речи, заставить прозвучать по-русски голоса поэтов разных времен и разных народов: Ованеса Туманяна, Джанни Родари,

Саломеи Нерис — не был бы в состоянии поэт С. Маршак, если бы он не был наделен редкостным чувством стиля. То же тончайшее чувство стиля вело его и в редакторской работе. Расслышав в повествовании Н. И. Спиридонова, скупой, сдержанный, лаконичный стиль северной речи, редактор сумел утвердить находку, уберечь ее от стилизации, от всякой искусственной литературной примеси — и повествование пошло дальше, становясь все более лаконичным и действенным, приобретая в отдельных местах такую зримость, словно это рисунок, сделанный черным углем на белой стене.

...Имтеургин неслышно подкрался к [дикому оленю] и накинул ему на рога чаут — длинный плетеный аркан из оленьей кожи.

Олень заметался, рванулся в одну сторону, в другую и поскакал прямо на человека, который держал аркан. Худо бы пришлось Имтеургину: олень подбросил бы его вверх и втоптал бы в снег копытами.

Но сын Кутувья успел вовремя накинуть другой аркан и потянул оленя к себе. Олень встал на дыбы и опрокинулся на спину. Потом вскочил и бросился на Кутувью. Кутувья отступил назад, поскользнулся и повалился на снег под копыта оленя.

— Отец, тяни! — закричал Кутувья.

Имтеургин крепко обмотал руку арканом и дернул со всей силы. Голова оленя повернулась набок, а ноги заскользили по снегу. Имтеургин присел на корточки, выставил вперед одну ногу и еще сильнее натянул аркан. Олень так и поехал к нему задом. А Кутувья уже вскочил, отбежал подальше и тоже натянул свой аркан. Олень теперь стоял на месте, как привязанный, и только раскидывал снег задними ногами. А Имтеургин с Кутувьей медленно подбирались к нему, собирая арканы. И вдруг Имтеургин метнул оленю в бок копье. Олень подскочил, забился и стал медленно валиться на землю. Он упал на бок, раной вверх и задергал ногами.

Оба человека подбежали к оленю и опустились на снег.

— Хорошо упал, — сказал Имтеургин. — Удача будет![25]

Страницы книги, написанные в тесном содружестве с редактором, форма, найденная совместно, стала для автора камертоном для всей последующей, уже почти самостоятельной работы над повестью. Скупость, сдержанность, немногословие как нельзя лучше соответствовали скупости земли и неба, немногословию людей. И с развитием повести они приобретали новое качество.

В трагических местах книги — в изображении голода, замерзания и, наконец, сдачи Имтеургина со всей семьей на милость главному врагу его, убийце сына, богачу Эрмечину — найденный тон зазвучал с глубиной и силой настоящей трагедии, трагедии целого племени. Чем более напряжено положение, тем меньше слов употребляет автор и тем тяжелее, весомее, драматичнее звучит каждое слово.

Вот Имтеургин, лишенный оленей, лишенный сына, после многих суток пустой охоты и голода, приходит в шатер Эрмечина. Случается это после длительной душевной борьбы, но душевная борьба передана лишь скупыми движениями, скупыми словами да приметами стужи, побеждающей человека.

Его одежда покрылась тяжелой коркой льда. Шапка, воротник и грудь меховой рубахи обросли колючим инеем. Иней все густел, тяжелел и расползался по одежде вверх и вниз белыми пятнами.

Рукавицы, меховые чулки и рубаха затвердели и царапали тело. <...>

По всей тундре бело — нигде ни шатра, ни дыма.

Земля будто уходит покатом вверх и там становится небом.

— Верно, замерзну,— подумал Имтеургин.— Верно, так и не найду людей. <...>

Но олени выбежали на истоптанный снег.

Имтеургин протер глаза, сорвал с ресниц и бровей льдинки и увидел дым. <...>

— Это Эрмечиновы шатры,— сказал Имтеургин своим оленям,— я к Эрмечину не заеду [26].

Но когда олени второй раз привезли его к тому же месту, он заехал. Не мог не заехать. И сдержанность в изображении этой страшной минуты, когда вольный человек, охотник, приходит в рабство к богачу, ненавистному убийце сына, наполняется под текстом новым глубоким смыслом. Те же короткие фразы, тот же лаконизм, что найден был в изображении охоты, а под ним — море горя и море насилия.

В переднем углу шатра сидел Эрмечин. В руке он держал ножную оленью кость, стукал по ней ножом, раскалывал и ел мозг.

— Йэтти! Пришел?— сказал Эрмечин, протягивая Имтеургину кость.

— Ы!—сказал Имтеургин,— пришел![27]

Он пришел — пришел со всей семьей в кабалу, потому что у него не было другого пути.

Не было до революции другого пути у всего чукотского народа. Об этой социальной и национальной трагедии с эпической сдержанностью рассказал читателям Тэки Одулок. Подлинность материала сделала повесть настоящим документом времени; «пережитость» материала, сила чувств сделала этот документ художественным произведением. Повесть немногоречива, немногословна, но, видно, и полунемота бывает выразительна, когда под нею, как в повести Одулока, живут большие человеческие страсти, социальные и личные.

9

Совсем иной, но не менее сложной, кропотливой и тонкой была работа Маршака над рукописью другого начинающего писателя, И. Шорина. Жизненный материал, положенный в основу повести, и самый характер дарования автора — все было здесь иным, все требовало от редактора иных методов, иных приемов работы. Одно только сближало между собой обе редакторские задачи: имея дело с прозой и того и другого автора, редактор был особенно внимателен к ритму.

Шел 1933 год. Редакция давно уже искала писателя, кровно связанного с деревней. Книг о борьбе в деревне, книг, показывающих детям новых героев — деятелей нарождающегося колхозного строя—в детской литературе не было. Однажды из «самотека» был извлечен рассказ о мальчике и птичке; в этом сентиментальном и довольно бесцветном рассказе, лишенном примет времени, обращала на себя внимание одна страница, написанная с большою сердечностью. Автором оказался молодой деревенский учитель, уроженец Ленинградской области, родом крестьянин, Иван Шорин. Рассказ был возвращен автору, но он обещал попытаться написать повесть из жизни своих учеников, деревенских ребят. И скоро на столе у редактора лежала новая повесть.

С первых же страниц, написанных неразборчивым почерком и почти без знаков препинания, стало ясно, что автор — настоящий писатель, талантливый и своеобразный, что советская детвора получит наконец книгу о современной деревне.

В повести рассказывалось о двух школьниках, Шурке и Леньке, сызмальства влюбленных в лошадей. Семьи бедняцкие, лошадей нету, и лошадь, своя лошадь,—страстная мечта мальчишек. Их сначала подружил, потом поссорил, потом снова подружил удалой конек по имени Резвый, купленный, после долгого труда на Мурмане, Ленькиным братом. Сначала Резвый — Ленькин, потом — колхозный. Сначала Шурка страдает от того, что для Леньки их общая мечта о коне исполнилась, а для него нет; потом Ленька терзается тем, что колхоз поручает «доглядать коня» Шурке, а не ему. Перипетии этой дружбы-вражды, уход за Резвым, которого мальчики вместе помогают спасти из болотной трясины, а потом вместе лечат, — вот какова сюжетная основа повести.

Но содержание ее выходит далеко за пределы сюжета.

За скромной историей двух мальчиков и одного жеребенка встает вековое горе крестьян-безлошадников, горе, пропитавшее всю деревенскую жизнь, и мечта об общей работе на общей земле, рожденная этим горем.

Главная прелесть повести в ее лиричности, в ее языке. Этот странный учитель не всегда знал, где поставить запятую, а где — двоеточие, но язык знал в совершенстве, до тонкости — тот богатый, пластичный, образный язык, на котором говорит русское крестьянство, создавшее гениальные поговорки, сказки, песни. Шорин не только знал этот язык, но и чувствовал его, и в совершенстве, как истинный поэт, владел им, естественно вплетая в текст пословицы и поговорки, то ли подслушанные им у народа, то ли созданные народу в подарок. «Больно ловок на чужое с ложкой!»; «Неполный это человек, когда у него во дворе конское копыто не ночует»; «...Скота у нас— ветер во дворе заперт»[28]. Нет, соответствия между темой и словесной тканью Шорину искать не приходилось (как приходилось сначала Т. Одулоку); язык его повести с первых строк был в полном ладу со всем тем, о чем автор вел свою речь: с густым осинничком и редким березнячком; с заболоченным лесом; с отросшей после

косьбы травой; с малыми ребятишками, доверчиво ползающими в пыли под ногами старого коня, и, главное, с сознанием русского трудового крестьянства.

«Нет у человека в жизни огорода, в котором он бы как спутанная лошадь пасся!»[29]—говорит герой книги, Шурка Грачев, и не один смысл, но и материал, использованный для этого философского утверждения, доносит до читателя воздух революционной деревни. И образы ее ребятишек, деятелей и мечтателей вместе.

«Деловой парень Шурка,—говорит о Шурке Грачеве его приятель Ленька,—ко всякому делу прилипчив, а другие — те, что горох от барабана, от дела отскакивают»[30]. Характеристика эта звучит как формула народной мудрости, ценящая человека по делам его, как народная поговорка.

Прелесть повести Шорина определяется теми же словами Белинского: форма связана здесь с содержанием так тесно, что оторвать ее от содержания —«значит уничтожить самое содержание». Пересказать побасенку из «Книги для чтения», ничуть не повредив ей, не умалив содержащегося в ней смысла, можно в два счета; повесть же И. Шорина пересказу без вреда для заключенных в ней чувств, мыслей, образов не поддается. Так же не поддается прямому и простому формулированию ее «идея», ее смысл. Можно, конечно, сказать, что «Одногодки» (таково название повести) воспитывают в детях уважение к общественной собственности — и это будет правдой: мальчики гордятся тем, что колхоз им поручил выходить, вылечить лучшего колхозного коня; мечты их — мечты об общественной пользе — приходят на смену мечтам о собственности. Можно сказать, что повесть воспитывает любовь к животным и к родной русской природе. Это тоже будет правдой — и тоже приблизительной и неполной. В рассказике из «Книги для чтения» ничего, кроме вывода, нет; он, собственно, и состоит из готового вывода; в повести же Шорина «вывод» заключен в самом повествовании, по образному слову Белинского, «как свет в хрустале»[31]. Перескажешь движение сюжета, сделаешь вывод — а куда деваются люди, живущие в повести, воздух, поле, тетерева, березы, возбуждаемое ими лирическое волнение? «Идея повести», ее «воспитательный смысл» неотторжимы здесь от словесной ткани, и именно это с первой же пробной главы пленило редакцию.

День выдался теплый... Но уже видно было, что это не лето. Вот я и сам не знаю, как бы высказать, в чем тут разница: ведь и тепло еще, как в настоящий летний день, и все стоит в своей прежней зелени,— не смотри, что рожь сжата, что картофель копают. А как глянешь кругом, на облачки, на лес, особенно вдаль, и еще как вдохнешь воздух,—тут уж сразу почувствуешь, что время-то совсем не летнее.

Первая брюква, которую я сегодня поутру выдернул, была уже холодна и крепка, на ней висели капельки воды. Это осень вылезает ночью росами и густыми туманами, а ко дню опять прячется в землю...[32]

«Идея» ли это любви к русской природе, или сама природа и сама любовь?

И все-таки повесть, при всей ее прелести, потребовала большой редакторской работы. Начальный ее вариант страдал двумя недостатками, которые необходимо было устранить.

Первый недостаток был очень существенным. Поэтически изобразив деревенского паренька, будущего хозяина колхозной деревни, пропитав всю книгу его мечтами о том, что вот вырастет он большой, станет председателем, накупит самоновейших машин и так разделает землю, что чудо! — автор не сумел ввести в нее другой образ — образ прежнего вершителя судеб всех деревенских пареньков и отцов их, образ кулака. Кулак в повести был, бородатый Антип. Знание жизни подсказало автору этот образ. Но литературная неопытность сыграла с ним злую шутку: ему не удалось ввести Антипа в сюжет органически. Мальчики, их любовь к лошадям, их дружба и ссора, были сами по себе, Антип — сам по себе. Это нарушало жизненную правду, а вместе с ней и сюжетное развитие, и композицию повести. И портило конец. Когда бедняки, в конце книги, объединялись, решали работать сообща и прогоняли Антипа, торжественный эпизод изгнания кулака не был торжеством для читателя повести.

Много вечеров провел редактор с автором, расспрашивая его о деревне, по крупицам добывая из его памяти пригодный материал, пока они сообща не набрели на естественную связь между Антипом и Шуркой с Ленькой, между Антипом и их задушевной мечтой. Вот он, бедняцкий двор: «...скота у нас — ветер во дворе заперт... Нету

лошади. А что крестьянин без лошади?»[33] Лошадь! Ведь Антип—владыка лошадей, а лошадь, мечта о лошади— тут все думы мальчишек. Основа ненависти — тут, и сюжетная связь — тут...

Через несколько дней автор принес новый кусок: кланяются бедняки Антипу, вымаливают у него на денек коня (пора сенокосная и денек ясный!).

А он уж и ломается,— рассказывает Шурка,— и колесо-то у него чуть-чуть, и сбруя слабая, уж только через великую осторожность, коли можно. <...>

Посмеивается Антип, а сам такой же светлый и неменяющийся, как и то солнышко, которое светит, кажись, только ему одному.

И я со всеми Антипу кланяюсь:

— Дай нам,— в жниву, мама сказала, отработаем.

— Все можем отработать!— перекрикивает меня голь родная.

— Ну, уж ладно,— говорит Антип,— бери ты, Сашунька, твоя мать зря слова не сронит.

Заеду я за чащу и так вздую Машку—Антипову стерьву,— что она летает уж потом в телеге как бешеная. Глядишь,— все поскорее тятька с мамой управятся[34].

В этом отрывке светлобородый Антип — средоточие горя и средоточие власти. Поддакивают бедняки ему, светлобородому. Наступает минута, когда бедняки перестают ему поддакивать, когда «голь родная» объединяется и выгоняет его; в приведенном отрывке эта минута получила опору, главную опору — эмоциональную. Выгоняют не просто кулака Антипа, плохого тем, что он кулак, а того самого, которому мамка посылала кланяться, которому кланялись, а он ломался; того самого, к кому ходили потом отрабатывать; того, от чьей светлой бороды лежала черная тень на всем детстве Шурки и Леньки; того, кого они так ненавидели, что и кобылу его считали «кулацкой стерьвой».

Так, по настоянию и с помощью Маршака, устранил автор первую беду. Кулак, светлобородый Антип, сделался органической частью повести. Но и вторая потребовала деятельного вмешательства редактора. Беда эта— при богатстве и красочности языка — заключалась в излишней его затрудненности, для детской книги недопустимой. Владея затейливой русской речью, автор не

обладал абсолютным чувством меры. Своеобразие приводило порою к синтаксической сбивчивости. Своеобразием Маршак любовался, но, перечитывая вслух строку за строкой, ставил ему границы. Он смело сохранял в тексте такие, например, нарушения обычных литературных норм: «А тут кажется,— упустил ты чего-то, которого не вернуть, оставил что-то, которого не взять». Или: «Любят везде таких владеющих, у которых в полную меру всего»[35]. Он оберегал причуды языка в тех случаях, когда необычная словесная формула, созданная автором, тяготела к народному афоризму, к пословице. «А что крестьянин без лошади? Костыль в поле, который стоит без огорода и подпирает ходючий ветер»[35]. Нет, редактор не подчеркивал фразу «любят всюду таких владеющих, у которых в полную меру всего»[35] и не настаивал, чтобы было сказано: владеющих чем. Он вмешивался в текст и протестовал против нарушения норм литературного языка в тех редких случаях, когда они приводили к громоздкости, к невнятности. А это бывало с автором не часто — только тогда, когда он терял путеводную нить своей прозы — ее ритм.

«Ритм — лучший толкователь содержания»,— говорил Маршак, и на повестях Одулока и Шорина это отчетливо видно. В отличие от прозы Одулока, ритм шоринской прозы очень разнообразен, богат, приволен, гибок: ритмом передается задумчивость русского леса и глубокая сосредоточенность мальчиков, впервые задумавшихся над жизнью; ритм передает их молодое ликование при виде сильного, красивого, чувствующего свою силу коня.

Вот первый отрывок — осенний, задумчивый, тихий.

Мы сидели на куче срубленных прутьев ольшаника. Хорошо на них сидеть: чуть шевельнешься, прутья мягко прогнутся под тобой, а потом так и подымут тебя на своем упругом горбу. Уж, кажется, сидел бы и не вставал так до самого вечера. Укромно здесь и спокойно.

Воздух заметными клубами стелется в сырых оврагах. Синее небо не имеет конца. Оно идет туда, где и черточка заметная уже не отделяет его от земли. Осеннее это небо. Скоро из всех его заплат покаплет, заморосит, задождит.

Носу тогда в этот лес не высунешь[36].

Переставь слова в последних строках отрывка — да и не только в послéдних! — и сила его померкнет: исчезнут осень, дождь и небо — шоринская задумчивая осень создана ритмическим движением не в меньшей степени, чем сравнениями или эпитетами. В той же слитности ритма и смысла действенность другого отрывка, написанного в другом музыкальном ключе: Ленькин брат, Василий, играет с Резвым, а мальчики любуются конем и хозяином. Ритм передает резвость коня и влюбленный восторг мальчишек.

Вычищенный Ленькой, он стоит, и каждая жилка в нем с другой разговаривает. Чуть шорох, — вскинет голову, уши насторожит и слушает, слушает. А глаза — в каждом по искре величиной с горошину. В ногах у него как будто не кости, а резиновые мячи. Он иногда подпрыгивает весь сразу с четырех ног — легкий, словно в его теле и весу нет, а живет одна сила. <...>

Не оторвешься от него, как Васька выведет его на веревке на улицу и даст ему волю поиграть. Он бежит вначале как-то боком, подогнув голову, и все натягивает веревку. Васька — дюжóй парень, а чуть захочет Резвый, чуть подразбежится — и, глядишь, чертит Васька ногами землю, мочи нет устоять перед такой силой.. Бежит, как не видит. И Васька тоже — страху в нем никакого — стои,. чуть зубы скалит. А Резвый перед Васькой вдруг остановится, да так круто, что задние ноги в землю даже врежутся, и на дыбы встанет. С передними ногами над Васькиной головой так и стоит. Поглядишь — думаешь: он и лошадью-то никогда не бывал! Страшный, а глаза так и прожигают Ваську своим огнем. И хоть нету сейчас у Васьки власти над конем, а веревку он держит. Да что веревка! Резвый пробил бы ему копытами голову, лишь бы только захотел. Может, он и сделал бы это — попробуй Васька защититься, в испуг приди.

Но сила ломит силу. Человек сильнее лошади. Вот Резвый тихонько сгибает передние ноги и опускает их на землю, а сам уже просит только, чтобы его поласкали, и голову нагнет. Видно теперь, что это скотина и хозяина своего знает [37].

«Но сила ломит силу. Человек сильнее лошади». Эти две короткие спокойные фразы — переход от бурной игры к успокоению, покорности. Удалого колхозного конька, созданного Шориным, можно поставить в ряд с другим

конем, конем Ивана-Царевича из русской волшебной сказки: «А глаза — в каждом по искре величиной с горошину». Разве это не сказочный конь? «Он подпрыгивает сразу с четырех ног — легкий, словно в его теле и весу нет, а живет одна сила». И в создании этого коня ритм участвует не в меньшей степени, чем живопись.

Глубокую внутреннюю ритмичность повествования, связанную с основой основ таланта автора — со склонностью к лирическому раздумью и с любовью к природе,— бережно охранял, работая над его рукописью, Маршак. Расслышав присущий прозе И. Шорина ритм, редактор указывал автору на те места, где обаяние ритма иссякало, где фраза из причудливой и, в своей причудливости, властной превращалась в аритмичную, то есть попросту запутанную, для восприятия трудную. Порою чтением текста вслух, порою перерывом в работе, порою чтением стихов редактор возвращал автору изменившее ему на минуту чувство ритма. И работа возобновлялась — тонкая и чуткая редакторская работа над словом, походившая в данном случае более всего на дирижерское прослушивание оркестра во время репетиции: не выбился ли из общего звучания, из подчинения общему ритму какой-нибудь заблудившийся инструмент?

10

Забота о тех начинающих, чье дарование твердо определилось с первой же книги, тех, кто вошел в детскую литературу уверенным и крупным шагом, тоже требовала от Маршака постоянного внимания и большого редакторского мастерства.

Много поработал он над «Дядей Степой», первой поэмой С. Михалкова,— в Москве, куда он приезжал по редакционным делам, и в Ленинграде, куда специально приехал молодой поэт. «Поэме не хватало лирического дыхания,—рассказывал впоследствии Маршак,— того, что Твардовский в своих стихах через много лет назвал «тягой»:

(Как говорит старик Маршак:
—Голубчик, мало тяги!)[38].

В первом варианте поэмы дядя Степа был всего только длинным, смешным человеком, над которым добродушно посмеивались ребята и взрослые. В результате работы

с редактором дядя Степа вырос, вырос душевно: смешной долговязый парень превратился в веселого, сильного великана, которого любят за доброту, умелость, за постоянную готовность прийти на помощь людям.

Вырос герой — шире, мощнее стало и лирическое дыхание стиха.

Приезжал из Москвы поработать с Маршаком и А. Гайдар. Маршак высоко ценил быстро окрепшее яркое дарование Гайдара, а из его книг в особенности «Школу».

«Прочитав книгу, двенадцатилетний читатель чувствует, что автор, как и его герой—сапожник, тоже ударился навек в революцию»[39], — говорил Маршак. «Есть у Гайдара и та теплота и верность тона, которые волнуют читателя сильнее всяких художественных образов»[39].

«Однако, — сказал он однажды молодому писателю, встретившись с ним в издательстве в Москве, — покоряясь энергии сюжетного движения, вы не всегда даете себе труд находить достоверные детали».

Написав «Голубую чашку», Гайдар привез ее в Ленинград Маршаку. Редактор обнаружил в повести именно тот изъян, от которого предостерегал автора.

«Логика действия, — говорил Маршак Гайдару, — должна быть безупречно убедительна, каким бы ни было действие причудливым, быстрым и неожиданным». (Вспомним: «Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен, — говорил актерам К. С. Станиславский. — Вопросы: кто, когда, где, почему, для чего, как, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину... жизни»[40].)

Придирчиво прочитав первый вариант «Голубой чашки», Маршак задал немало вопросов—«когда? почему? для чего? как?»— ее героям и ее автору. Увлекшись, он сел рядом с автором и вместе с ним принялся за работу. Гайдар, тоже искренне увлеченный, радовался каждой совместной находке: эпитету, интонации, повороту сюжета. Но Маршак предостерегал его: «Берите не то, что хорошо найдено, а только то, что органически ваше, что естественно, само переходит вам в пальцы». На другой день Гайдар позвонил Маршаку из гостиницы: «Я изорвал все, что мы сделали вместе и написал заново». Редактор был чрезвычайно доволен: появился новый вариант

повести, лишенный недостатков первого варианта, достоверный, психологически убедительный в каждой строке и в то же время причудливый, поэтический, вполне гайдаровский.

Маршак радостно встретил «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева. Редактор увидел в повести интереснейший документ времени, свежий жизненный материал, смело и талантливо введенный в литературу молодыми авторами.

Рукопись поступила в редакцию готовой, она не требовала от редактора заботы чуть ли не о каждом образе, каждом переходе, каждой фразе. Но одна из глав —«Ленька Пантелеев»— написана была Л. Пантелеевым, в подражание Андрею Белому, ритмической прозой, совершенно не вязавшейся со стилем всей книги. Глубоко ценя, неизменно разыскивая и укрепляя подспудный ритм, органически присущий всякой подлинной прозе и теснейшими, подчас таинственными нитями связанный и с ее содержанием и с личностью автора, Маршак отвергал всякую нарочитую, искусственную ритмизацию. Он осторожно подчеркнул вычурность, претенциозность главы, и молодой автор написал ее заново, отказавшись от стихотворческих претензий.

Уверенно, как сложившийся мастер, вошел в детскую литературу Б. Житков. Первые свои рассказы он принес К. Чуковскому. «Я присел к столу, взял карандаш и приготовился редактировать лежавшую передо мною тетрадку,— вспоминает К. Чуковский,— но вскоре с удивлением убедился, что редакторскому карандашу здесь решительно нечего делать, что тот, кого я считал дилетантом, есть опытный литератор, законченный мастер с изощренной манерой письма, с безошибочным чувством стиля, с огромными языковыми ресурсами. Не было никакого сомнения, что он, этот «начинающий» автор, не напечатавший еще ни единой строки, прошел долгую и очень серьезную литературную школу. Радость моя была безгранична: молодая советская литература для детей и подростков, за процветание которой в то время мы так страстно боролись, приобрела в лице этого сорокалетнего морехода, кораблестроителя, математика, физика свежую, надежную силу.

Конечно, своей радостью я не мог не поделиться с С. Я. Маршаком, который встретил Житкова, как долго-

жданного друга. Именно такого бывалого человека, «умельца», влюбленного в путешествия, в механику, в технику и сочетавшего эту любовь с талантом большого художника, не хватало детской литературе тогда»[41].

Маршак возглавлял в ту пору редакцию журнала «Воробей». Туда и повел К. Чуковский новооткрытого автора. Прочитав его первый рассказ, Маршак (цитирую по письму-дневнику Б. Житкова) «выскочил» к нему в коридор:

«Превосходно, сильно, выпукло, чудеснейший рассказ... — и обнимает, целует.

Не было ни конфузно, ни неприятно: так искренне и любовно»[42].

В каждом номере «Воробья», а потом «Нового Робинзона» стали появляться житковские рассказы и очерки.

Известно, что в дальнейшем дружба между Маршаком и Житковым расстроилась. Житков отошел от Маршака и редакции. Но тем не менее встреча их, годы совместной работы, оказались для литературы и для них обоих весьма плодотворными. Маршака и Житкова при несходстве характеров связывала общность литературных позиций. Недаром «Почта» Маршака посвящена Житкову, а Житков для нескольких своих книг избрал в качестве эпиграфа строки из стихов Маршака и посвятил ему свою «Обезьянку». Недаром с таким увлечением работал Житков вместе с Маршаком в редакции «Нового Робинзона», а Маршак с таким упорством отстаивал рассказы Житкова от несправедливых нападок критики...

Мысль о том, чтобы писать, кроме беллетристических, научно-художественные книги подал Житкову Маршак. В дневнике запечатлена такая беседа между ними:

«*С. Я. Маршак*: У нас еще к вам предложение помимо беллетристики... рассказы технические без техники. Чтоб они вдохновляли, возбуждали интерес...

Я: Хорошо, сделаю на пробу.

С. Я. Маршак: Да зачем вам пробовать, вы просто напишите, у вас превосходно выйдет...»[43].

И в самом деле, книги, написанные в ответ на это предложение, научно-художественные книги Б. Житкова — «Плотник», «Телеграмма», «Книга про книгу», — удались ему «превосходно» и до сих пор служат образцом для книг этого жанра.

«Наши дети... энциклопедисты по самому характеру своего мышления»[44],— говорил Маршак. Жажду такого читателя — охотника за книгами утолить нелегко. Тут нужны книги на самые разные темы, создаваемые людьми разных судеб, разных темпераментов, знаний, дарований, возможностей. И организаторская работа велась Маршаком весьма интенсивно. Он не ждал подарков случая (хотя и радовался им!), а производил настоящую разведку среди литераторов, настоящий набор в литературу для детей, стремясь использовать для детской литературы все наличные силы литературы для взрослых — романистов, очеркистов, поэтов, газетчиков.

Умение угадать характер дарования, определить «сценическое амплуа» редко изменяло Маршаку-редактору.

«Когда я...— вспоминает писательница К. Меркульева,— переступила порог редакции «Нового Робинзона» и дала Маршаку несколько своих стихотворений, я меньше всего думала, что целью и смыслом моей жизни станет труд над созданием научно-художественных книг. Маршак сделал несколько критических замечаний по поводу стихов и посоветовал писать прозу, очерки, поучиться видеть и рассказывать об увиденном»[45]. И К. Меркульева действительно сделалась прозаиком-очеркистом.

Словно рентгеновскими лучами просвечивал Маршак литературное хозяйство каждого автора, выискивая и находя в этом хозяйстве богатство, которым можно одарить читателя-ребенка.

Показательна в этом смысле работа для детей таких поэтов, как Д. Хармс, А. Введенский и Ю. Владимиров. Это были молодые, еще совсем молодые люди (младшему, Ю. Владимирову, едва исполнилось восемнадцать лет), задорно называвшие себя непонятным именем «обереуты» и сочинявшие, в подражание Хлебникову, заумные стихи.

Какой прок, казалось бы, можно извлечь для детской литературы, требующей содержательности и ясности, из заумного творчества? «Но мне казалось, эти люди могут внести причуду в детскую поэзию, ту причуду в считалках, в повторах и припевах, которой так богат детский фольклор во всем мире»,— рассказывал впоследствии Маршак. За их молодым, задорным экспериментаторством он сумел разглядеть и талантливость, и большую чуткость к слову. В их «заумничанье» он разглядел нечто весьма для детской литературы ценное — тягу к словесной

игре. Общеизвестно, что есть в жизни каждого ребенка такой этап развития, когда игра — его главная деятельность, когда с помощью игры он упражняет свои физические и душевные силы, с помощью игры готовится к труду, постигает реальность, познает счет, изучает родной язык. Недаром в фольклоре всего мира так много считалок и дразнилок. Значение игры в воспитании малышей, особенно дошкольников, всегда было ясно Маршаку — и давать детям материал для игры, всякой, в том числе и словесной, он считал необходимостью. На эту работу он и завербовал молодых поэтов.

«Хармс великолепно понимал стихи,— рассказывал Маршак впоследствии.— Он читал стихи так, что чтение становилось лучшей критикой. Все мелкое, негодное делалось в его чтении явным».

«Их работа для детей оказала не только на литературу полезное действие, но и на них самих. Она дала им дисциплину и твердую почву... Над первыми их вещами —«Шел по улице отряд» Хармса, «Кто?» Введенского — мне пришлось работать очень много,— рассказывает Маршак.— Требовалось дисциплинировать молодых поэтов, добиться того, чтобы причуды получили смысл. Во взрослой литературе «обереуты» шли к эпатированию и к пародии, а тут впервые перед ними были поставлены задачи воспитательные».

И на этот раз угадка и работа редактора оказались плодотворными. И Д. Хармс, и А. Введенский, и Ю. Владимиров действительно внесли в поэзию для детей свежую струю.

Д. Хармс превращал в игру все, к чему только ни прикасался стихом: утреннее семейное чаепитие, праздничный марш пионеров, папину охоту на хорька. Он не просто сочинял стихи для детей, а словно сам, сочиняя, превращался в ребенка:

Шел по улице отряд,
Сорок мальчиков подряд:
раз,
два,
три,
четыре
и четыре
на четыре,
и четырежды
четыре,
и еще потом четыре [46].

Это «и еще потом четыре» — совершенно ребяческое.

Кто не видел в ясные весенние дни мальчишек, в упоении носящихся по двору? Машут руками, как крыльями, или движут локтями, как поршнями, пыхтят, надувая щеки, бегают сосредоточенно и одержимо от крыльца к стене и от стены обратно к крыльцу — целиком во власти ритма и счастливого преображения.

Это заразительное бурное счастье, эта весенняя мальчишеская одержимость вполне воплотились в игре, написанной Хармсом:

Бегал Петька по дороге,
по дороге,
по панели,
бегал Петька
по панели
и кричал он:
—Га-ра-рар!
Я теперь уже не Петька,
разойдитесь!
разойдитесь!
Я теперь уже не Петька,
я теперь автомобиль [47].

По совету Маршака начал писать для детей и Ю. Владимиров.

«Вдохновенный мальчишка» назвал его впоследствии Маршак, вспомнив наставническую радость, испытанную им, редактором, когда Ю. Владимиров написал стихи о самолете. В них слышится истинно ребяческое увлечение, и в то же время созданы они со зрелым умением, с мастерством:

Трехмоторный самолет,
Он моторами гудит,
Он качается на крыльях,
Он пропеллером блестит —

Он качается на крыльях,
Он пропеллером блестит,
Он над тучами на крыльях
Мимо солнышка летит [48].

Особенно радовало редактора, что когда самолет в стихе пошел на посадку, то и стих передал сначала замедление, а потом и остановку полета:

Ниже,
Ниже,
Мимо
Тучи,
Мимо
Дома
Самолет.
Замолчали
Три мотора,
Разбегается народ[48].

Самолет уже опустился на землю. Все медленнее и медленнее бежит он по полю.

Пробежал самолет
По песочку, по траве,
Открывает летчик дверь:
— Вылезайте!
Вы —
В Москве![48]

Посадка! А за несколько строф до конца — с какой силой и как находчиво передана была быстрота движения, одолевающего пространство:

Я над Псковом чиркнул спичку,
Чиркнул спичку и зажег,
Потушил ее и бросил
Прямо в Вышний Волочок[48].

Ю. Владимиров скончался от туберкулеза двадцати трех лет от роду.

Полнее и разнообразнее успело развернуться дарование третьего из молодых поэтов, вовлеченных Маршаком в детскую литературу, — Александра Введенского. Редактору пришлось много потрудиться над первой сказкой-игрой А. Введенского «Кто?»: автор сделал не менее двадцати вариантов. В конце концов игра удалась на славу. Автор играет вопросами, играет ответами, играет то длинной, то короткой строкой, играет вещами и рифмами:

Дядя Боря говорит:
— Чьи же это вещи?

Тетя Варя говорит:
— Чьи же это клещи?

Дядя Боря говорит:
— Чья же это дудочка?

Тетя Варя говорит:
— Чья же это удочка?[49]

Поиграв вещами и рифмами, Введенский кончает стихотворение веселой укоризной:

Только Петя Бородин
Виноват во всем один.
И теперь об этом Пете
Мы расскажем всем на свете[49] —

но и морализируя, и укоряя, не отказывает себе и читателю в удовольствии снова поиграть повторами:

Серый кот не виноват,
Нет.
Черный пес не виноват,
Нет [49].

Книжка А. Введенского «Кто?» создает возможности для самых разнообразных игр: в детском саду ее можно читать на разные голоса, ее можно представлять и разыгрывать в лицах — тетя Варя и дядя Боря по очереди задают свои лукаво-возмущенные вопросы; она может стать сценарием для целого поучительного представления, в то же время оставаясь ценным пособием для развития в детях точного ритмического слуха.

Писал А. Введенский для старших ребят революционные частушки и призывы, близкие к частушкам и лозунгам «Окон РОСТа», писал и веселые дразнилки для маленьких. Но основой его творчества была лирика, А. Введенский — рожденный, природный лирик. Редакторская работа Маршака, изо дня в день слушавшего стихи молодого поэта, сводилась прежде всего к тому, чтобы научить его сочетать лиризм с повествовательностью: ведь читатель-подросток требует и от лирических стихов повествования, сюжета. В ответ на это требование А. Введенский создал своеобразную и сильную балладу «Рыбаки» («Вот дело какое случилось у нас в рыбацкой простой деревушке»[50] — так начиналась баллада) — и поэму, повествование в стихах, «Путешествие в Крым». Сочетать отчетливо построенную, увлекательно развивающуюся фабулу с лирическим пейзажем, с лирическим звучанием стиха — вот чему учил молодого поэта старший мастер. Дети любят повествование в стихах, рассказ в стихах; жанр этот разрабатывали сильнейшие из современных детских поэтов, но сколько своеобразия, тонкости, находчивости — и лиризма! — внес в него А. Введенский, как свободно — для передачи действия, движения — меняет он размеры и ритмы:

Полна́ народа пристань,
Вот пароход стоит,
И белый дым пушистый
Из длинных труб летит.
На пристани у трапа,
Как сторож стал матрос,
Сказали оба брата:
«Простите за вопрос,
Скажите нам,
Когда
Отходит пароход
Скажите нам,
Куда,
Куда он поплывет?»
Отвечало с парохода
Много разного народа:
«Здесь и так полно,
Захлестнет волной,
Уходите, уходите,
Не садитесь, уходите».
Но сказал капитан:
«Ничего.
Не утонем, доплывем,
Ничего»[51].

И как ясно слышна в этой игре размеров и ритмов лирическая нота, откликающаяся на морской простор:

...Вот по мо́рю, по волна́м,
По зеленым по волнам,
Прыгают дельфины,
Выгибают спины...[51]

Или:

Так здравствуй, море Черное,
И черное и черное,
Совсем-то ты не черное,
Не бурное, а синее,
И теплое, и ясное,
И ласковое к нам[51].

Маршак много поработал над тем, чтобы советская поэзия овладела оружием остропублицистического стиха, и стиха сатирического, и стиха-игры. Но он сумел обрадоваться, как драгоценной находке, и лирическому голосу А. Введенского и найти для этого голоса место в хоре. Введенский, обращаясь к ребенку с отчетливыми, ясными стихами, оставался самим собой — лириком, сохраняя верность то высокому строю русского классического стиха, то могучему ритмическому движению английской баллады:

Когда я вырасту большой,
Я снаряжу челнок.
Возьму с собой бутыль с водой
И сухарей мешок.

Потом от пристани веслом
Я ловко оттолкнусь.
Плыви, челнок! Прощай, мой дом!
Не скоро я вернусь. ⟨...⟩

И люди станут мне кричать:
«Счастливый путь, моряк!»
И ночь мне будет освещать
Мигающий маяк [52].

То же чувство простора, восторга перед пространством вложено им и в ласковую колыбельную песенку:

Звезды в небе заблестели,
Тишина стоит везде,
И на мху, как на постели,
Спит малиновка в гнезде.

Я к малиновке склонился,
Тихо с ней заговорил.
— Сон какой тебе приснился?—
Я малиновку спросил.

— Мне леса большие снились,
Снились реки и поля,
Тучи синие носились,
И шумели тополя.

О высоких ярких звездах
Распевала песни я,—
Встрепенулись птицы в гнездах
И заслушались меня [53].

Введенский умел радостными словами говорить с детьми о звездах и птицах, о просторе наших лесов, полей, морей, небес. Чистый и удивительно легкий стих А. Введенского вводит ребенка не только в мир родной природы, но и в мир русского классического стиха — словно в приготовительный класс перед веснами, звездами, ритмами Тютчева, Баратынского, Пушкина.

11

Глубоко проникая в индивидуальные возможности каждого автора, исходя в своей редакторской работе из этих возможностей (как мы видели только что хотя бы на

примере А. Введенского), Маршак отнюдь не шел при этом на поводу индивидуальных пристрастий и вкусов. Он учитывал особенности дарований, но порою круто поворачивал судьбы, отыскивая каждому путь, для литературы наиболее плодотворный.

Пришел к нему, например, со стихами В. Бианки. Это были стихи в прозе — длинные, туманные, символические. Они Маршаку не понравились. Но автора упустить он не хотел. Он знал, что В. Бианки — охотник, что отец его — орнитолог. И он предложил молодому литератору поделиться с детьми своим зоолого-охотничьим опытом. В ответ на это предложение В. Бианки написал свои первые книги: «Чей нос лучше», «Кто чем поет», «Лесные домишки».

«Мне пришла на ум, — вспоминал впоследствии Маршак, — одна строчка из рассказа Сеттона-Томпсона: «Волк, нюхая воздух, читал свою утреннюю газету». Лесные запахи, следы на снегу — все это для волка были депеши, известия. Я и предложил молодому писателю в «Новом Робинзоне» из номера в номер вести «Лесную газету».

Скоро «Лесная газета» вышла отдельным изданием и принесла автору первую славу. Книга имела большой успех — новый писатель для детской литературы был окончательно завоеван.

Появлением на свет писателя Е. Чарушина литература тоже обязана редакторской проницательности Маршака. Художник Е. Чарушин все просил в редакции, чтобы ему подобрали автора для подписей к рисункам — к его медвежатам, олешкам, рысятам, волчатам. Зная Е. И. Чарушина как отличного рассказчика, Маршак настоял, чтобы он попробовал писать сам. И не ошибся. Художническая — и охотничья! — наблюдательность сочетались в Е. Чарушине с большим чутьем к языку; редактор, работая над первыми его рассказами, помог ему овладеть труднейшей формой литературной миниатюры — крошечного, всего на одну-две страницы, музыкально законченного рассказа, острого, как всякий охотничий эпизод, и емкого, полного красок и запахов. С тех пор на страницах многочисленных детских книг Е. Чарушина его рассказы мирно соперничают с его рисунками: писатель Е. Чарушин не отстает от художника.

Маршак умел находить темы для людей одаренных, но не реализовавших полностью свою одаренность; умел

организовывать встречу литератора с темой, душевно близкой ему и наиболее выигрышной для его дарования.

Многие годы писала стихи талантливая художница Е. Данько, но вошла она в литературу, то есть в память читателя, не этими стихами, а детской книжкой «Китайский секрет». Маршаку было известно, что Е. Данько работает в качестве художницы на заводе им. Ломоносова, и он сумел увлечь ее задачей написать для ребят историю открытия фарфора вместе с историей одного из старинней-ших и славнейших ленинградских заводов.

Много лет работала в литературе, пожилая уже к тому времени, писательница Т. А. Богданович. На своем веку она была журналисткой, редактором, переводчицей, компилятором, историком литературы. Но наибольшую известность приобрела она с той поры, когда по настоянию Маршака и с его помощью начала писать для детей: редактор оценил в ней сочетание беллетристического дара с богатыми знаниями историка и умением работать в архивах. В ее исторические повести для детей он вложил терпеливый редакторский труд, радуясь, когда писательнице удавалось беллетристически разрабатывать подлинный документальный материал, и борясь с исторической олеографией во вкусе Авенариуса, к которой ее иногда влекло...

Удачно повернул Маршак и литературную судьбу романиста Вяч. Лебедева. Для детей Вяч. Лебедев писал стихи; он принес в редакцию стихотворную книжку о том, как научиться рисовать с помощью различных комбинаций точек и палочек. Маршак книжку отверг: такой метод обучения искусству, упрощенный, механический, да еще почему-то излагаемый в стихотворной форме, показался Маршаку сомнительным. Но в разговоре с автором выяснилось, что по образованию он лесовод, что он знавал в Козлове Мичурина — и Маршак потребовал, чтобы Вяч. Лебедев рассказал детям не о рисовании, а о знаменитом преобразователе растений. Автор принес пробные главы повести. Они смутили редактора: неясным, расплывчатым, бледным был центральный образ, тот, ради которого писалась книга. Мичурин с детства именовался Иваном Владимировичем, высказывал правильные мысли о садоводстве, а лица и характера у него не было, так же как и у города, в котором он жил, и читать о нем было скучно.

Редактор знал, что в безвоздушном пространстве характер родиться не может, что рождается он только из связи с реальностью, из действия в этой реальности, и он начал помогать автору разрабатывать фон: черты обстановки, времени, места. В ответ на упорные редакторские вопросы: кто? где? почему? как? — в повести запахло историческим материалом и бытовыми деталями; появилось строительство железной дороги; появились пьянчуги, валяющиеся под забором в новой железнодорожной форме; усадьбы, где помещики, соперничая друг с другом, разводили цветы и фрукты; фигуры помещиков — жадных и глупых, невежественных и просвещенных — и рядом с ними, в столкновениях с ними, сквозь конкретные черты времени, места, быта, стал постепенно проступать и образ молодого Мичурина — застенчивого и упорного, робкого и одержимого своей мечтой.

Повесть «Обновитель садов» — и по сей день лучшая беллетристическая книга о Мичурине: она дает ясное представление о характере героя, о деле его жизни, о времени, путы которого он преодолевал. И безусловно, лучшая работа Вяч. Лебедева.

Этот писатель — не единственный, чья лучшая книга создана в тесном содружестве с ленинградской редакцией. «Мальчик из Уржума» А. Голубевой, «Фабрика точности» К. Меркульевой, «Подводные мастера» К. Золотовского, «Юнармия» Г. Мирошниченко. «Старая крепость» и «Дом с привидениями» В. Беляева — книги, на которые кроме авторского труда был потрачен большой редакторский труд,и через тридцать лет остались лучшими произведениями их авторов.

Маршаку удавалось вовлечь в работу над созданием книг для детей и сложившихся, опытных мастеров литературы для взрослых.

По настоянию Маршака написал для маленьких свой «Золотой ключик» Алексей Толстой. (Когда Алексей Николаевич принес в редакцию свой перевод «Пинноккио» Карло Коллоди, Маршак сказал ему, что он хотел бы видеть не Толстого-переводчика, а Толстого-рассказчика; редактор предложил Алексею Николаевичу заново рассказать итальянскую сказку, вспомнив, как он воспринимал ее, когда ее читали ему в детстве.)

Двумя повестями — о Котовском и о взятии Зимнего — начал свой путь в детской литературе В. Каверин. Отцом

своей прозы назвал Маршака на юбилейном чествовании поэт Н. С. Тихонов: заметив, сколько географического, исторического материала, сколько наблюдений, сделанных во время путешествий, остается за бортом его стихов, Маршак убедил Н. С. Тихонова попробовать свои силы в прозе для подростков, и поэт написал для ребят повести «От моря до моря», «Вамбери», рассказ «Симон-большевик» и целый цикл рассказов «Военные кони».

По просьбе Маршака начал писать для детей и М. Зощенко.

В той широкой вербовке в детскую литературу, какую неустанно, в течение более чем десяти лет производил среди писателей Маршак, была одна черта, чрезвычайно характерная для всего его редакторского творчества. Черта эта — высокое уважение к детской литературе, к огромности ее воспитательной роли, к трудности стоящих перед нею художественных задач. «Для детей нужно играть так же, как и для взрослых, только гораздо лучше»[54],— говорил К. С. Станиславский. Просьба Маршака к «взрослому» писателю — знаменитому или незнаменитому — отложить временно в сторону работу для взрослых и написать книгу для детей никогда не звучала в его устах как просьба «в пользу бедных»; нет, в подтексте этой просьбы слышалось: «Попробуйте-ка написать детскую книгу — это для вас своего рода экзамен и великая честь». К Алексею Толстому, В. Каверину, М. Зощенко обращался не редактор-проситель, а посол равноправной великой державы. Он не говорил писателям: «Вы, мол, мастера литературы для взрослых — так вам ничего не стоит сочинить книжонку для детей». Напротив, если он увлекал чем-нибудь профессиональных литераторов, втягивая их в работу над детской книгой, так это именно заманчивой трудностью предлагаемой попытки. Маршак убеждал писателей, что их попытка участвовать в создании детской литературы многое даст не только детям, но и им самим, писателям.

Ребенка во всякой жизненной ситуации, во всякой научной или технической проблеме интересует не второстепенное или десятистепенное, а главное, основное. Стало быть, надо понять, ухватить это главное в каждой ситуации, в каждой проблеме. Для этого надо не понаслышке, не из вторых рук, а глубоко и точно знать материал, постигнуть его философский и политический

смысл, овладеть секретом художественного обобщения — обобщения, не превращающегося в общее место.

Велика ответственность писателя для детей: взрослым случается читать книги для развлечения, для отдыха от труда, для того, чтобы познакомиться с творчеством того или иного автора,— ребенок же читает только то, что ему по душе, и воспринимает каждую книгу как своего рода этический трактат, обучающий его поступать, действовать. Вот почему моральный вывод обязателен для каждой детской книги, но для того, чтобы влиять на душу, он должен быть не иллюстрацией к резонерскому рассуждению, а поэтическим выводом из всего хода событий, из накопленных фактов и чувств.

В высшей степени трудна — даже для мастера — форма стиха, повести и сказки для детей. Трудна потому, что форма эта должна быть проста, прозрачно-проста, проста, как в народной песне или в пушкинской сказке, но обнимать она должна отнюдь не элементарное, а богатое, сложное содержание. Находить же самую простую форму для живого, для сложного — что может быть труднее и увлекательнее этой задачи?

Проповедь Маршака имела успех. Появляясь в детском отделе Госиздата по приглашению редакции, «взрослые» писатели не снисходили к детям с высоты своего профессионального величия, а работали в полную меру дарования и умения, с чувством великой ответственности, которое возбуждала и поддерживала в них редакция.

«Весь коллектив редакторов,— вспоминает о редакции, возглавлявшейся Маршаком, Ю. Герман,— не просто «принимал», «утверждал», «подписывал в набор», «дорабатывал», но и участвовал в самом процессе создания детской книжки — от рождения замысла у автора до обсуждения иногда одной страницы рукописи.〈...〉Иногда поздним вечером в квартире далеко не знаменитого автора раздавался телефонный звонок, и Самуил Яковлевич своим характерным голосом говорил:

— Голубчик, приезжайте, а? Сейчас, да, сию минуту. Не мог раньше. А мне же интересно. Везите все как есть, почитаем. Скорее, дорогой мой, жду...

И безвестный литератор с ощущением государственной необходимости своей работы, с ощущением того, что дело, которое он делает,— нужное, настоящее дело,— мчался к Маршаку»[55].

В той мобилизации, в той вербовке писателей в литературу для детей, которую производил Маршак, знаменательна его редакторская встреча с М. Зощенко. В середине тридцатых годов, когда Маршак предложил М. Зощенко попытаться написать рассказ для ребят, это был уже широко известный писатель, с собственной, отчетливо сложившейся манерой, с собственной темой, звучащей в отдельных рассказах то громко и откровенно, то приглушенно. Тема эта — защита чувства собственного достоинства в советском человеке («Товарищи, мы строим новую жизнь, — так оканчивался один из рассказов Зощенко, — мы победили... давайте, черт возьми, уважать друг друга»[56]). Громче всего эта тема прозвучала в таких рассказах, как «Страдания Вертера», «Огни большого города», «Поминки», — рассказах с открытым, подчеркнутым прямым моральным выводом. Рассказ «Поминки», например, — рассказ о том, как одного гражданина ни за что ни про что прогнали с поминок, — кончается такими словами:

«...когда он ушел, я подумал... что те же самые люди, которые так грубо выгнали его, наверно весьма нежно обращаются со своими машинами. Наверно, берегут их и лелеют. И уж, во всяком случае, не вышвырнут их на лестницу, а на ящике при переноске напишут: «Не бросать!» или «Осторожно!»

Засим я подумал, что не худо бы и на человечке что-нибудь мелом выводить. Какое-нибудь там петушиное слово: «Фарфор!», «Легче!» Поскольку человек — это человек, а машина его обслуживает...»[57]

Лучшими своими рассказами для взрослых М. Зощенко внушал отвращение ко всякой косности, грубости, хамству в быту, источник которых — неуважение к человеку, а плод — поругание человеческого достоинства. Именно это умение М. Зощенко воевать за основные моральные устои социалистического общежития, не превращая в то же время прямо преподносимую мораль в черствое, сухое, несъедобное назидание, и побудило Маршака предложить М. Зощенко взяться за рассказы для детей. Задача, поставленная перед писателем — создать для детей рассказы поучительные, но не нудные — была поставлена верно: она совпадала с собственной любовью, с собственными возможностями М. Зощенко.

«Следовало бы обратить внимание на вопросы морали, причем морали самой элементарной...— говорил М. Зощенко на собрании комсомольского актива Ленинграда в 1940 году.— Это крайне необходимо. Вранье, хвастовство, грубость — вот нужные темы для детской литературы, вот что следовало бы с помощью юмора осмеять, вычеркнуть из обихода»[58]. «...Пять лет назад,— сообщил тогда же М. Зощенко,— по просьбе писателя Маршака я написал несколько рассказов для... ребят старшего возраста... Приступая к этим рассказам, я решил не делать особой разницы между этой работой и моей обычной, какую я веду для взрослых, т. е. я стал писать эти рассказы так, как я обычно писал мои рассказы, с той только разницей, что я поставил себе формальную задачу достичь в моей работе предельной ясности в языке, в композиции и в теме»[58].

Рассказы М. Зощенко для детей — родные братья лучшим его рассказам для взрослых. Его опыт вполне подтвердил редакторские прогнозы Маршака: «...вещи, сделанные художником для детей, но сделанные в полную силу мастерства и вдохновения, не оказываются случайными в его литературном хозяйстве. Они связаны философскими и лирическими нитями со всем его творчеством»[59]. В детских рассказах М. Зощенко та же открытость морального вывода, та же прямота поучения, что и в «Вертере», в «Поминках», в «Огнях большого города»,— прямота вывода, спасенная от назидательности богатством жизненных наблюдений, разнообразием интонаций, юмором. Ребят он обучает морали самой общеобязательной и простой: не надо лгать, не надо завидовать, не надо жадничать, но при этом не делает элементарной словесную ткань. В этом отличие поучительных рассказов М. Зощенко (так же, как, например, рассказов Б. Житкова и Л. Пантелеева) от пресных хрестоматийных поучений, отличие, на котором особенно настаивал Маршак. Он был убежден, что моральная проблема, как бы откровенно она ни ставилась, не убивает книгу. Напротив, в детской книге она может стать жизнью, нервом, увлекательностью. «Убивает детскую книгу не мораль, а только абстракция, схема,— говорил он.— Убивает резонерство, а вовсе не откровенность морального призыва. Если писатель делает моральный вывод с увлечением, со страстью, вывод привлекателен и для читателя. Мая-

ковский в стихотворении «Что такое хорошо и что такое плохо», Чуковский в «Мойдодыре» морализируют совершенно открыто, и это нисколько не отталкивает детей. Отвратительна та мораль, которая преподносится равнодушно, неискренне, «мораль в пользу бедных».

В рассказах М. Зощенко нравоучения произносит не абстрактный, поставленный на ходули персонаж, ровным голосом провозглашающий прописные истины, а взволнованный пережитым, серьезный собеседник, доверчиво делящийся с читателем собственным, порою нерадостным опытом. Он рассказывает, например, ребятам, что когда-то, когда он учился в первом классе гимназии, учитель поставил ему в дневник единицу. Боясь показать дневник отцу, мальчик спрятал его. Но учитель выдал ему новый дневник, где в той же графе стояла та же единица. Мальчик снова спрятал дневник. Но это не спасло его: в новом дневнике единица воскресла... Кончается дело тем, что мальчик, пристыженный, сам признается отцу в своей проделке. Когда учитель приходит к родителям ученика жаловаться, отец уже знает все: с гордостью сообщает он учителю о правдивости сына.

«И я, лежа в своей постели, услышав эти слова, горько заплакал. И дал себе слово говорить всегда правду.

И я действительно так всегда и теперь поступаю.

Ах, это иногда бывает очень трудно, но зато у меня на сердце весело и спокойно»[60] — так кончается этот рассказ под названием «Не надо врать».

Действенна ли эта мораль? О да, конечно, потому что она естественно вытекает из всего рассказанного и потому, что она произнесена живым человеческим голосом, в котором звучат и грусть, и раскаянье, и насмешка над самим собой. Это голос человека скромного, делящегося с детьми трудной историей своей души, а не чванного ханжи, милостиво жалующего им на бедность очередное назидание от избытка собственной безупречности.

Язык детских рассказов Зощенко — ультрасовременный, вполне «зощенковский», но более строгий, чем в рассказах для взрослых, и особенно строгий в его книге о Ленине. Моральный вывод в «Рассказах о Ленине» изложен словами обычными, казалось бы, самыми стертыми: «Это великий человек! Но какой он скромный»[61]; или: «Это был сильный человек с железной волей»[62]. Однако звучат эти привычные слова по-новому, свежо

и весомо. Свежесть возвратилась к ним потому, что стоят они на фоне сбивчивой, простодушной, нарочито обывательской речи: «...оказывается, вместе с лисицей жить [барсуку] неинтересно... У бедняги барсука иной раз хвост наружу торчит. И, конечно, ему неприятно так жить. Это и зверь может кусить его за хвост. И дождь капает»[63] (рассказ «Охота», о Ленине и лисе). На фоне подобной разговорной нескладицы с особой значительностью звучат слова простые и строгие:

«Это был сильный человек с железной волей. И всем людям надо быть такими же, как он»[64].

Они звучат так свежо, будто произнесены впервые.

Та крупность этического вывода, скрытого или откровенного, наличие которого в детской книге Маршак считал обязательным, в «Рассказах о Ленине» торжествует полную свою победу. Оставаясь книгой о великом человеке, сборником рассказов строго документальных, книга эта представляет собой в то же время своего рода учебник морали. Рассказы называются «Графин», «Серенький козлик», «Как Ленин бросил курить», «Ленин и печник», «Охота», а могли бы называться: «Надо быть правдивым», «Надо быть храбрым», «Надо вырабатывать волю», «Надо быть справедливым» и все вместе: «надо быть таким, каким был Ленин».

«Я повысил свою квалификацию от того, что поработал для детей,— говорил М. Зощенко в 1940 году.— Я научился выражать свои мысли более сжато и более четко... Детская аудитория более современна и, стало быть, более народная, чем какая-либо другая аудитория». «Маленький читатель — это необычайно чувствительный прибор для литературных опытов. Во всяком случае, писателю, пишущему для народа, весьма полезно побывать в гостях у маленького читателя»[65].

Писатель, прошедший школу литературы для детей, обучается тем самым овладевать литературной формой, пригодной для массового читателя,— вот почему Маршак считал эту школу обязательной и необходимой для каждого советского писателя.

Лучшее доказательство справедливости этой мысли — собственный писательский путь Маршака. Автор стихов для детей —«Пожара» и «Почты», «Мистера Твистера» и «Войны с Днепром», «Праздника леса» и «Считалки для лентяев»,— Маршак с первого дня войны обратился к все-

народной аудитории. И стихи Маршака, призывающие к защите Родины, разоблачающие фашизм, оказались доступны миллионам — в армии и в тылу. Работа в детской литературе в самом деле оказалась для поэта высшей школой мастерства, обучившей его находить прозрачно-простую, иногда и плакатно-простую, доступную самому широкому кругу читателей форму для богатого, острого, боевого, современного содержания.

13

Редакторская работа Маршака — это не только одна из славных страниц истории советской литературы для детей. Нет, это страница из ненаписанной теории редакторского искусства, тем более существенная, что вся деятельность Маршака-редактора была направлена на создание книги, равно интересной для ребенка и взрослого, общезначительной, общеувлекательной, общенародной. Повести для школьников, выходившие из редакционной лаборатории Маршака, — будь то повесть о гражданской войне, о полярной зимовке или о прошлом чукотского народа — всегда были достаточно богаты свежим познавательным материалом, чтобы всякий взрослый читатель мог почерпнуть из них для себя нечто новое. Недаром в воспоминаниях Л. Сейфуллиной об А. М. Горьком рассказывается, что Алексей Максимович однажды не спал всю ночь, читая Тэки Одулока. «...Я всю ночь не спал, зачитался, — сказал он. — Хорошая книжка «Жизнь Имтеургина Старшего». Очень интересная»[66]. Чтобы детская книжка не давала спать, чтобы она могла показаться интересной взрослому читателю, да еще такому, как Горький, в ней должна была быть новизна материала, правда мыслей и чувствований. Маршак стремился к тому, чтобы авторы детских книг не мельчили тему, за которую брались, не пригибали ее до уровня малообразованного или неопытного читателя, а поднимали читательское понимание на уровень серьезности темы, понимание всякого читателя, будь это двенадцатилетний ребенок или старик. Вот почему литературно-педагогический опыт Маршака должен быть полностью учтен и досконально изучен. Он необходим новому поколению советских редакторов — тем из них, кто осознал свою работу, как работу в искусстве.

Поиски общедоступности в изложении сложного материала осуществлялись Маршаком не только в работе над беллетристической книгой, но и над двумя другими излюбленными им типами книг: публицистических и научных.

«Рассказ о великом плане» М. Ильина — одна из первых книг в истории литературы для детей, в которой автор обратился к детям с открытой публицистической речью, и в то же время это первая книга о пятилетнем плане, проникшая в самые широкие круги читателей у нас и за рубежом. В ее открытой публицистичности и в ее дальнобойности было двойное новаторство. Она была прочтена детьми и взрослыми во всем мире; читатели впервые получали не разрозненные сведения о пятилетке и не перечень цифр и фактов, а некий философский и художественный синтез, выросший на материале пятилетнего плана.

«Вас хорошо знают все...— писал М. Ильину А. Фадеев,— знают дети и взрослые, знают люди большие и обыкновенные, знают по всей стране, знают по всему миру. Я лично видел это — и в такой огромной стране, как Китай... и в маленькой Чехословакии. Я постоянно сталкиваюсь с этим во время своих поездок — в беседах с библиотекарями, в записках из зала во время докладов-поездок по Украине, по Уралу, Сибири, центральным областям»[67].

Стиль прозы М. Ильина — один из самых широкодоступных в советской прозе. Поиски же этого стиля, всё вмещающего, всем, от города до глухого угла, от Москвы до Нью-Йорка, понятного, происходили непосредственно за редакторским столом Маршака.

«Широкая литература для чтения,— писал в 1933 году Маршак,— возникает у нас из опытов, которые делаются сейчас ценою многих тяжелых затрат и усилий.

Нелегко было перевести литературу для детей с прописных истин и прописной морали... на путь больших проблем, открыть перед детьми ворота в жизнь взрослых, показать им не только цели, но и все трудности нашей работы, все опасности нашей борьбы.

Нелегко было перейти с привычного уютного шепотка на голос, внятный миллионам, с комнатного «задушевного слова»— на трансляцию, рассчитанную на самые глухие углы СССР»[68].

С шепотка на голос, внятный миллионам, с комнатного слова на трансляцию... Книгой, более других

способствовавшей этому переходу, явился «Рассказ о великом плане»— и перевести стрелку помог автору редактор, Маршак.

Когда, в конце двадцатых годов, Ильин приступил к работе над «Рассказом», он не был уже в литературе новичком. Человек широко и разносторонне образованный (инженер-технолог, по специальности — химик), он, в числе других ученых и практиков, был «призван», «завербован» в детскую литературу Маршаком. В журнале «Новый Робинзон» М. Ильин из номера в номер вел химическую страничку «Фокусы Нового Робинзона». До книги о пятилетке им были написаны для ребят, интересующихся историей материальной культуры, несколько книг: «Солнце на столе» (о разных способах освещения), «Сто тысяч почему» (своего рода путешествие по комнате), «Черным по белому» (о письме и печати). Книги эти, как и все произведения М. Ильина, отличались безупречной достоверностью научного материала, чистотой и конкретностью языка, последовательностью изложения. Точность языка свидетельствовала о глубоком, не приблизительном, не поверхностном знании предмета. Книги были написаны толково, поэтично, ясно, и каждая последующая была лучше предыдущей. Однако та лапидарность стиля, которая заставляет каждую строку звучать громко, словно из радиорупора, создавать образ такой явственности, словно это кадр, показанный крупным планом на киноэкране, те естественные переходы напряженно работающей, эмоционально развивающейся мысли, которые с полной непреложностью ведут за собою читателя,— словом, те элементы широковещательного публицистического стиля, которые явились ценнейшим завоеванием М. Ильина,— были созданы в работе над «Рассказом о великом плане». Именно тут, в работе над этой книгой, автор научился конкретность, зримость изображения ставить на службу современной политической мысли.

О пятилетнем плане Ильин написал сначала другую вещь —«Цифры-картинки». За каждой цифрой плана он сумел увидеть живую реальность.

«Если удастся написать книгу, в которой конкретными, зримыми станут не только цифры, но и сами политические проблемы,— это будет книга на весь мир»,— сказал ему Маршак. И книгой «на весь мир» оказался «Рассказ» М. Ильина о пятилетке.

Успех «Рассказа» — одной из первых книг, обратившихся к детям с открытой политической речью, — еще раз подтвердил любимую мысль ее редактора, мысль о близости, родственности двух форм в искусстве: книги для читателя-подростка и книги для массового читателя.

Главный герой «Рассказа о великом плане» (как, скажем, и «150 000 000» В. Маяковского) — обобщенный образ советского народа. Содержание книги — трудовой подвиг народа. Ее политический пафос — преимущество планового, социалистического хозяйства перед хаосом хозяйства капиталистического. Литературная задача, которую настойчиво выдвигал перед автором редактор, — конкретизация представлений, идей, будь то идея политическая, хозяйственно-экономическая или принцип устройства машины. И эта задача решена была автором блистательно: когда читаешь книгу, кажется, что такие понятия, как хаос, план, трудовой порыв, безработица, можно потрогать руками. Конкретность и образность авторского мышления сказываются уже в названиях глав: «Гора, которая будет съедена», «Рабочие руки и рабочие головы», «Пироги из угля и руды». Произнеся: «Мы природу переделываем для того, чтобы лучше было жить нам, людям», — автор сейчас же наполняет это общее «лучше» зрительно-конкретным содержанием: «Согнутые спины, напряженные мускулы, вздувшиеся на лбу жилы, этого больше не будет... Тяжелый лом и кирка уступают место пневматическому молоту, сжатому воздуху... Не легкие рабочих, а сильные вентиляторы будут глотать и высасывать из мастерской пыль, стружки, опилки»[69].

Оформлена книга под стать ее замыслу: крупный шрифт, броские фотографии подчеркивают громогласность, конкретность ее стиля. Подчеркивают, но не могут соперничать с ним. Слово в этой книге создает образы более впечатляющие, чем те, которые созданы фотографией, хотя бы самой ясной и броской. Невозможно представить себе такого читателя — взрослого или ребенка, — который не увидел бы — именно не увидел — принцип устройства блюминга и его работу, прочитав такую страницу:

В одной ленинградской газете было недавно напечатано вот что:

«На заводах Югостали будет установлена печь «Блюминг» с невиданной в СССР производительностью».

Вот уж действительно пальцем в небо. Блюминг вовсе не печь, и не похож даже. И если у нас еще не все знают, что такое блюминг, так это оттого, что у нас мало машин, мало заводов. Но лет через пять не то что сотрудник газеты, любой школьник будет знать, что такое блюминг.

Так что же такое блюминг?

Это — не печь, а машина, которая из коротких стальных слитков делает длинные бруски — заготовки для рельсов и балок. Ведь в мартеновском цехе — там, где из чугуна делают сталь,— получаются еще не рельсы и не балки, а короткие, толстые слитки. Эти слитки надо вытянуть.

А как это сделать?

Прокатать между валками, как лапшу под скалкой.

И вот это-то и делает прокатный стан — блюминг.

Вот блюминг на снимке. Он очень большой. Оттого он и называется не станок, а стан. Электрическая тележка везет к нему раскаленный пышущий жаром слиток. Добежала тележка до блюминга, опрокинула слиток на роликовую дорожку. Завертелись ролики, поехал слиток прямо в узкую дыру между валками блюминга. Проехал — и сплющился, вытянулся в длину. Повернулся на другой бок и поехал обратно — в машину.

Взад и вперед, взад и вперед, быстро перекидывает машина слиток, поворачивает его с боку на бок, вытягивает, обжимает со всех сторон.

В какие-нибудь две минуты похудел слиток, вытянулся как огненный змей. Был он длиной всего в полтора метра, а вытянулся чуть ли не в двадцать метров.

А наверху — на своем капитанском мостике — стоит машинист, управляет машиной. Какой он маленький! А ведь это он все делает! Это он играет горячим, раскаленным слитком, как фокусник мячом. И рук не обжигает. В две минуты пятнадцать раз перекидывает слиток туда и обратно. А слиток весом в несколько тонн.

Вот какие машины будут у нас на наших металлургических заводах [70].

Автор и редактор добились того, что слово на этой странице работает не хуже, чем блюминг: сравнениями передан принцип устройства машины; ритмом («взад и вперед, взад и вперед») — неустанность движения машины и величавое спокойствие человека, ею управляющего; игра со словом («не станок, а стан») подчеркивает огромность блюминга.

«Рассказ о великом плане» сообщает читателю множество сведений и, как книга подлинно художественная, сообщает их не в розницу, а связав, по словам Маршака, «самые различные геологические, географические, технические проблемы с нашим строительством», связав «в образах и ощущениях, как они связываются в жизни...»[71]. Книга эта была оглушительно нова не только содержанием своим, но и формой: первая вполне удавшаяся художественная публицистика для детей! Потому-то она так много дала не одним лишь читателям, но и желающим учиться литераторам.

«Самым значительным событием в литературной жизни того времени,— вспоминает К. Меркульева,— был для нас выход в свет «Рассказа о великом плане» М. Ильина. Мы почувствовали себя на голову выше и сильнее. Это была качественно новая форма научно-художественного произведения»[72].

14

Характерно, что приведенные строки принадлежат К. Меркульевой — писательнице, много лет под руководством Маршака работавшей над созданием научно-художественных книг, автору увлекательного рассказа о такой, казалось бы, сухой материи, как палата мер и весов.

Научно-художественная книга — книга, пропагандирующая науку, рассказывающая о поражениях и победах человеческой мысли,— многими из своих литературных приемов родственна книге публицистической. Тут та же борьба за общедоступность и лапидарность формы при сложности содержания.

Маршак всегда был противником бесцветных компиляций, подсовывающих ребенку вместо борьбы идей и взглядов сухое изложение результатов этой великой борьбы, сдобренное «для вкуса» беллетристическими приправами. Он всегда был ярым противником не беллетристики, конечно, а искусственной беллетризации, поборником книги нового типа — научно-художественной, не нуждающейся в псевдобеллетристике, чтобы быть неотразимо-интересной. Добиться того, чтобы вместо вялых поверхностных компиляций, написанных бледным переводческим языком, недостоверных, как все компиляции, в библиотеке советского школьника появились книги,

сочетающие научность с художественностью, было его заветной мечтой. «Поэзия должна стать точной, как наука, а научная книга поэтической, как стихи»,— говорил он в редакции. Он стремился к тому, чтобы научные истины читатель получал не от посредников и компиляторов, а непосредственно от тех, кто добывает их сам,— от ученых, ибо тот, кто сам трудится над добычей истины, неизбежно сохранит, излагая, запал, вдохновение, смысл и пафос своей работы, а стало быть, и ее поэзию. Читатель окажется не пассивным потребителем истины, а взволнованным свидетелем и деятельным участником ее добывания. Что может быть более полезно и более увлекательно! Попытки же строить популярные книжки так: наукообразная скука, перебиваемая, для развлечения приунывшего читателя, беллетристической интермедией— Маршак отвергал, как отвергал всегда и во всех областях литературы линию наименьшего сопротивления. Он звал к работе для детей самих ученых — химиков, биологов, геологов, историков, физиков — тех из них, кто не был глух к слову, кому можно было привить литературный вкус.

Интересным опытом в этом направлении явилась книга историка С. Я. Лурье «Письмо греческого мальчика». Речь в ней идет об одном из папирусов, найденном американским ученым в Египте, при раскопках города Оксиринха. Американский ученый прислал находку в подарок советскому ученому. На глазах у читателей происходит расшифровка папируса. Поначалу автор полагал, что если он создает книгу для детей, да еще не какую-нибудь, а художественную, стало быть, он должен пытаться писать беллетристически, изобретая реплики, мысли, изображая настроения и позы героев. Беллетристика не удавалась, ибо для нее материала не было; оставались претензии на беллетристику. Редактор повел его по другому пути— по пути демонстрирования методов исследовательской работы. Сюжетом книги сделалось открытие истины, героиней—сама наука, на основе множества признаков определяющая и дату письма, и возраст писавшего, и возраст и профессию адресата; наука, во всех подробностях восстанавливающая быт людей, живших в Египте 1700 лет тому назад.

То, от чего Маршак отталкивался в работе с учеными, и то, к чему призывал, с совершенной отчетливостью изло-

жено им в одной из статей 1935 года. Эта маленькая статья—настоящий программный документ, своего рода манифест, объявленный накануне литературного наступления предводителем его — Маршаком. В этом документе запечатлены многие из основных мыслей Маршака, воплощаемых в ежедневной редакторской практике: мысль о том, что литература «детская» и «массовая»— родные сестры, что наука и художество тоже должны породниться, что увлекательность детской книги — всякой, научной и ненаучной! — рождается не из каких-то специальных приемов занимательности, а из искренней увлеченности автора избранной темой, что научная книга для детей должна быть делом искусства.

«С незапамятных времен «детская» литература так же, как и ее сестра — литература «народная», была вне поля зрения людей, обладающих хорошим вкусом, вне суда и закона литературной критики.

Под пестрыми обложками дореволюционных книжек для детей и для «народа» можно было найти все что угодно: и безыменные слащавые стишки про ангелов и птичек, и бойко состряпанную смесь из чудес природы и фокусов со спичками, и даже — иной раз — повесть Н. В. Гоголя, на обложке которой фамилия автора была обозначена так: «В. М. Дорошевич».

Невежество, безграмотность, неумелое и беспомощное любительство, примитивный дидактизм—вот что прежде всего бросается в глаза, когда извлекаешь из архива роскошные томики сусально-«золотых библиотек» и невзрачные книжонки научно-популярных серий.

Мы предъявляем к нашей советской литературе для детей высокие требования — идеологические и художественные. В области научной детской книги у нас проделаны опыты, которые в общей литературе ставились до сих пор очень редко и случайно.

Создается новый литературный жанр — детская научно-художественная книга, и работают над этим новым жанром не присяжные посредники между наукой и литературой — компиляторы и популяризаторы, — а серьезные научные работники и писатели.

Это дает детской литературе право на интерес широких читательских кругов — без различия возраста.

Недавно американский рецензент, разбирая одну из советских научных книг для детей, сказал о ней следующее:

«Мы даже не представляли себе, что детям можно давать такой крепкий раствор науки».

Очевидно, рецензента больше всего удивило то, что в детской научно-популярной книге и в самом деле говорилось о науке. Ведь все так давно привыкли находить в книгах этого рода только гомеопатические дозы научных мыслей и фактов, растворенные в водянистых рассуждениях о пользе науки, о красоте и стройности мироздания, о «тайнах природы», о «чудесах науки и техники».

Этот слабый раствор мысли подслащали обыкновенно, как микстуру, сахарином так называемой занимательности. По-видимому, ремесленники научно-популярного цеха, изо дня в день поставлявшие публике тощие приложения к детским журналам и роскошные альбомы с факелом науки на переплете, мало верили в занимательность самой науки. Для того чтобы сделать свой предмет занимательным, они придумывали всевозможные аттракционы. Через каждые пять или шесть страниц читателям обычно предлагался отдых от науки в прохладном беллетристическом оазисе.

Правда, и беллетристика эта была под стать науке — тоже не настоящая. Нельзя же считать художественным образом какой-либо персонаж из задачника, например, того знаменитого пешехода, который вышел когда-то из города А и пошел навстречу пешеходу, вышедшему из города Б.

А между тем именно такие призрачные пешеходы шагали по страницам заурядной научно-популярной литературы для детей. Но здесь они выступали в роли старших братьев, показывающих младшим опыты по электричеству, или в роли просвещенных отцов из «Вселенной» Герштеккера, забавляющих Ваню и Машу ежевечерними беседами по географии.

Не перевелись такие книги и в наше время. Правда, они несколько подновились. Отцы-резонеры заменены в них ударниками-педагогами, а братья — любители опытов — вступили в комсомол и угощают друг друга научно-техническими докладами. Но, вглядевшись, вы сразу узнаете в этих бесплотных комсомольцах классических пешеходов из задачника. У тех и других — одна и та же

цель, одна и та же забота: обмануть читателя, подсунуть ему под беллетристическим соусом заплесневелый сухарь науки.

Когда-то вся эта кухня нужна была потому, что ребенка и подростка считали неспособным усвоить настоящую научную пищу — неподслащенную и неразбавленную. С ребенком не принято было говорить искренно, говорить серьезно. Автор сентиментальной и даже восторженной научно-популярной книжки нисколько не обязан был переживать всерьез те чувства, которые он высказывал ребенку. Все его сентименты были притворные, ханжеские, дидактические.

В наше время и в нашей стране отношение к читателю-ребенку и подростку иное.

Лукавая и фальшивая дидактика нам не к лицу. Мы уважаем науку и уважаем ребенка. Мы помним особенности детского возраста, но это обязывает нас не к упрощению, а к простоте, к последовательности и ясности мысли.

Конечно, ребенок требует от книги занимательности, но занимательность должна быть достигнута не посторонними средствами, не развлекательными интермедиями, а самой сущностью книги, ее темпераментом, ее идейным богатством.

А это возможно только тогда, когда автор сам увлечен научной проблемой, когда он имеет право свободно и уверенно, по-хозяйски, распоряжаться своим научным материалом.

Но и это еще не все. Автор, владеющий терминологией науки, должен уметь отказываться от терминов там, где возможно без них обойтись. Такое умение дается лишь тому, кого точность научных формулировок не отучила навсегда от живой речи.

Итак, воображение, темперамент, живая и свободная речь, богатый материал, идеологический и фактический,— вот условия, без которых невозможна хорошая научная книга для детей. Другими словами, она подчинена тем же законам, что и всякое произведение искусства. Ее можно и должно мерить меркой, приложимой ко всем видам художественной литературы,— т. е. степенью ее искренности, идейной высоты и литературного вкуса»[73].

Книга, которую рекомендовал в этой статье читателю— ребенку и взрослому Маршак в качестве одного из образ-

чиков нового литературного жанра, это была проредактированная им книга молодого ленинградского физика М. Бронштейна «Солнечное вещество». Впоследствии М. Бронштейн написал еще две научно-художественные книги «Лучи Икс» — о Рентгене — и «Изобретатели радиотелеграфа». Написал он их вполне самостоятельно, уже почти без помощи редакции. Но над первой довелось много поработать Маршаку, и задачи, которые он поставил перед молодым автором, весьма характерны для его редакторских требований.

Маршак слышал о М. П. Бронштейне как о серьезном физике, обладающем в то же время способностью читать популярные лекции. Умение человека развивать свои мысли перед широкой аудиторией — важный признак! К тому же М. Бронштейн был уже тогда автором двух научно-популярных книжек, правда рассчитанных на читателя, более осведомленного в физике, чем двенадцатилетний ребенок. Редакция предложила М. Бронштейну попробовать свои силы в книге для детей. Он принес Маршаку набросок первых глав из книги по истории гелия. Набросок оказался неудачным. Маршак прочел его автору вслух, указывая на некоторую тяжеловесность слога, на неумение подготовлять переходы (логически переход от одной мысли к другой обоснован, эмоционально — нет), на неумение отказываться от специальных терминов или вводить их так, чтобы они становились понятными читателю из контекста. Автор попытался тут же, на месте, ввести некоторые объяснения, сделать нечто вроде примечаний. Но редактор остановил его.

— Не трогайте,— сказал он.— Тут дело не в дополнительных разъяснениях. История открытия гелия вам досконально известна, и вы очень толково изложили ее, всю подряд. Быть может, для лекции хронологической последовательности достаточно, а для художественной книги — мало. Вы начали излагать предмет без всякого художественного замысла. Можете ли вы сказать мне, чем история этого открытия отличается от истории других замечательных научных открытий? Припомните, что более всего поразило вас, когда вы впервые познакомились с этой историей?

— Пожалуй,— подумав, ответил автор,— то, что гелий ученые обнаружили сначала на солнце и только потом на земле.

Воображение редактора — воображение поэта! — принялось за работу. Сначала на солнце, а потом на земле. Это была крылатая мысль, мысль, уже сама по себе поэтическая, мысль, диктующая основу и построение книги. Весь материал со всеми подробностями легко и свободно подчиняется ей—и окрыляется ею. Через час на столе перед редактором и автором лежал новый план книги. Хронологическая последовательность разнообразных экспериментов, удачных и неудачных, производившихся учеными в разных странах, сохранялась. Но это уже не была простая последовательность, только последовательность экспериментов и умозаключений. В книге появился сюжет, драматический узел: вещество, найденное на солнце, надо было найти на земле. Перипетии поисков приобрели целеустремленность, а с нею должны были приобрести эмоциональный напор. Когда же автор принес редактору новый вариант, редактор, прочитав его, увидел еще одну мысль, заложенную в самом материале, которую необходимо было вывести на поверхность, сделать ощутимой, внятной.

— Знаете, о чем, в сущности, ваша книга?— сказал редактор.— О гелии? Да, конечно. О том, какая цепь крупных и мелких открытий привела к великому открытию... Но это еще не все. Смысл же сообщаемых вами фактов в том, что они подтверждают могущество коллективной человеческой мысли. Переписывая главы, вы должны помнить, что вы пишете не только о гелии, найденном на солнце, но и о другом солнечном веществе: о человеческом мозге, о великом содружестве ученых всего мира.

Для Маршака научная книга, которая дает всего лишь сведения, одни лишь сведения, хотя бы и точные,—это еще не настоящая детская и не общенародная книга. Он не мог начинать редактировать популярную книжку, пока ему не становилось ясно, на что подвигнет она волю читателя и каков ее философский обобщающий смысл.

Автор рассказывал потом, что в этот вечер он не шел по улице домой, а бежал. Он торопился к столу. Ему не терпелось засесть за переписывание глав. Сгоряча ему казалось, что теперь, после этого разговора, он напишет книгу в один час. Это чувство было ошибочным. Между замыслом и исполнением, как бы замысел ни был ясен автору, всегда лежит большой труд. Много еще понадоби-

лось труда, авторского и редакторского, над каждой страницей книги. Но автор был прав: обрела она жизнь именно в этом разговоре.

15

«Этот необыкновенный человек имеет надо мной и власть необыкновенную,— писал о Станиславском Качалов.— Он разбудил во мне художника, хоть маленького, но искреннего и убежденного художника, он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него не развернулись бы передо мной»[74].

«...Редактор звонил, просил к нему к 9 вечера,— записал у себя в дневнике Борис Житков через несколько дней после знакомства с Маршаком.— Какой тут был разговор! Самый сакраментальный и для меня жизневажный»[75].

«Никогда после не случалось мне встречать такого редактора, как Маршак,— вспоминает И. Рахтанов.— Он влюблялся в вещи, над которыми работал, открывая то, что было заложено природой очень глубоко и о чем сам молодой автор часто не догадывался... Работа эта была медленной, нередко трудной, и по молодости, по нетерпению или неопытности не все выдерживали ее напор»[75а].

«Наша беда заключается в том,— сказал в 1936 году на совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ писатель Б. Ивантер, редактировавший тогда журнал «Пионер»,— что московские редакторы почти всегда работали врозь, а в Ленинграде благодаря тому, что там работали Самуил Яковлевич Маршак, Корней Иванович Чуковский и Борис Степанович Житков, люди, накопившие большой жизненный и литературный опыт,— традиции создались более крепкие. Ведь С. Я. Маршак — это целый живой университет детской литературы. А мы этот университет посещали урывками, как слушатели, которые забегают на одну лекцию» [75б].

«И вот я попал к Маршаку,— рассказывает Л. Пантелеев.— Сейчас мне не вспомнить, с чего началась выучка в этой школе, в которой не было внешней системы, но зато было то, о чем и сейчас, на пороге шестого десятка, вспоминаешь с нежностью и восторгом. ...Говоря коротко, С. Я. привил мне (насколько я сам поддавался такой при-

вивке) то, что называется хорошим вкусом. В этом, на мой взгляд, и состоит высший класс редактуры — когда отношения между автором и редактором складываются так, что последний из редактора вырастает в Учителя»[76].

Интересно рассказала об этом «высшем классе редактуры» писательница Л. Будогоская. И метод работы Маршака с авторами, и самое его отношение к начинающим и к их рукописям — все с отчетливостью обрисовано в ее рассказе.

Первая рукопись Л. Будогоской никакого отношения к литературе для детей не имела. Это была повесть о трагической любви и трагической гибели. Л. Будогоская трудилась над ней долго — несколько лет — и долго не решалась предложить ее издательству.

«Каждый, кто пробует свои силы в искусстве,—пишет Л. Будогоская,— мечтает о встрече с крупным художником, который оценил бы его труд.

Эта встреча становится необходимой, решает судьбу»[77].

Когда Л. Будогоская сочла наконец возможным попытаться напечатать свою рукопись, не сразу выпала на ее долю долгожданная встреча. В одном издательстве, ознакомившись с рукописью, сказали, что повесть гениальна, а через две недели печатать ее отказались и передали в другое издательство. В этом другом редактор нашел повесть «сырой, серой и никуда не годной». «Я осталась в тяжелом недоумении,— вспоминает Л. Будогоская.— В это время мой брат, студент Академии художеств, был на практике в Издательстве детской литературы. И брат мне сказал: «А я знаю писателя, который, если заметит в рукописи малейший проблеск, хотя бы две-три фразы настоящие, автора не бросит, начнет работать с ним. Это — Маршак»[77].

Обратиться к Маршаку? Но Л. Будогоскую смущала занятость редактора, да ведь и повесть — не детская, как же она отнесет ее в детский отдел? Наконец, узнав от брата, что на днях Маршак уезжает в Петергоф, она решилась. Конечно, в отпуске человеку надлежит отдыхать, но, увлеченный работой, редактор отдыха не признавал. Окружающим это было известно. Молодая писательница поняла, что если рукопись окажется «стоящей», Маршак не рассердится на нее за настойчивость. Она послала свою повесть ему.

«Таким образом рукопись, а с ней неотделимо и судьба моя оказались в руках Маршака,— вспоминает она.—

Маршак прочел рукопись быстро, через два дня после отъезда. И вызвал меня в Петергоф. Он встретил меня очень просто и весело. Стал говорить о моей рукописи. Перелистывая страницу за страницей, он останавливался на местах свежих и сильных и сравнивал с этим то, что он называл подражанием, фразой готовой, взятой из книг. Или же с фразой бледной, не точной.

Не так много было в моей рукописи фраз готовых, но я не могла их отличить от других. Наоборот, мне такие фразы казались удачными, и я к ним стремилась. Даже когда Самуил Яковлевич мне объяснил, чем они плохи, отличать их самостоятельно я была не в состоянии.

Но Самуил Яковлевич одной встречей не ограничился. Он разрешил мне приходить к нему домой, щедро уделял мне время. Систематически стал читать мне стихи. И разбирать прочитанное. Читал он хорошо. И говорил о стихах очень интересно. Познакомил меня с произведениями Маяковского, который прежде был для моего уха и сознания совершенно чужд.

Вскоре я, даже в стихах мне давно и хорошо известных, начала различать детали и интонации, которых никогда не замечала прежде.

Самуил Яковлевич стал знакомить меня с писателями, работающими для Детгиза, и с их рукописями. Говорил он о рукописях очень интересно. Обладая чутьем большого художника, он давал им настоящую оценку и всегда говорил о них горячо, радовался каждой удаче. Такие обсуждения заставляли и меня мыслить и чувствовать глубже, острее. И в результате этой воспитательной работы для меня наступила полная ясность относительно моей собственной рукописи. Да, вот только теперь я поняла, что мне говорил Самуил Яковлевич при первой встрече.

Однажды он сказал, что мало книг для детей, особенно мало книг для девочек. И мне захотелось написать такую книгу. Я даже сразу придумала названье: «Повесть о рыжей девочке». И принялась за работу.

Однако написать книгу оказалось нелегко. Четыре месяца подряд я приносила Самуилу Яковлевичу наброски, главы, отрывки задуманной повести, и все это никуда не годилось. Но Самуил Яковлевич если хвалил, то хвалил так, что сразу себя почувствуешь счастливой. А бранил так, что никогда от него не уйдешь в отчаянии.

Уходишь с желаньем добиться удачи во что бы то ни стало. Разбирая рукопись, он словно ставил вехи. И это помогало в дальнейшей работе.

Как бы ни был труден путь, но если ты ясно видишь вехи, если ощущаешь, какого направления держаться, то непременно придешь к цели. Так и случилось со мной. В моей повести вдруг что-то будто образовалось, утвердилось и дальше уже пошло легче. И я написала «Повесть о рыжей девочке»[77].

Итак, первая повесть, с которой пришла к Маршаку Л. Будогоская, для детского издательства решительно не годилась. Но написана она была человеком талантливым, а мимо таланта Маршак не мог пройти равнодушно. Его тронули правдивость, серьезность, своеобразие повествования, попытки молодой писательницы ввести в литературу свежий, современный жизненный материал, запечатлеть пережитое. Повесть была во многом неумелой, говорила о неопытности автора, и Маршак начал воспитывать молодую писательницу, учить ее пониманию искусства. Л. Будогоская могла бы сказать о своей встрече с Маршаком словами Качалова о Станиславском: «... он показал мне такие артистические перспективы... какие никогда без него... не развернулись бы передо мной».

И сколькие из литераторов могли бы повторить эти слова!

«Отличная атмосфера строгой взыскательности и доброжелательности, ответственности и вместе с тем радости труда царила всегда там,— вспоминает Ю. Герман,— где советовал, читал вслух, ссорился, требовал, настаивал и уговаривал С. Я. Маршак»[78].

Каждый человек, появлявшийся в редакции, был для Маршака любопытнейшей загадкой, ребусом, который предстояло решить: а что у этого автора за душой? к чему его тянет? что он любит? что он по-настоящему знает? есть ли у него дар? и каков этот дар? и к какой работе в литературе с наибольшей пользой для читателя можно его приспособить?

Каждая книга, предложенная кем-либо из авторов или затеваемая в редакции, была в глазах Маршака не только книгой, которая должна быть интересна и полезна читателю, но и экспериментом, бесконечно увлекающим его самого. Общая формула, выдвинутая партией: советская книга для детей должна воспитывать молодое

поколение в коммунистическом духе — подлежала практической, конкретной расшифровке, и множество экспериментов поставлено было Маршаком-редактором для выяснения тех приемов и методов, какие могли привести к созданию детской литературы, достойной своего назначения.

Занимательность? Да, конечно. Советская книга для детей должна быть захватывающе интересной. Но из чего должна рождаться ее «интересность»? Из самого существа дела, будь то события жизни, науки или техники, отвечал Маршак, из существа дела, а не из привнесенной извне специфической полубульварщины. «Когда детские писатели перестанут, — говорил он, — излагать принципиальное содержание своих повестей в виде сухих и пресных протоколов, тогда им не понадобится больше подсыпать в книгу для вкуса... пинкертоновского перца»[79]. И в самом деле, странно было бы подсыпать что-нибудь «для интересу» в такие безусловно интересные книги, как, скажем, «На краю света» С. Безбородова, «Горы и люди» М. Ильина, «Осада дворца» В. Каверина или «Охота на царя» Л. Савельева. Книги эти, богатые познавательным материалом — психологическим, историческим, научным, политическим, — так увлекают судьбами людей, путями решения политических, хозяйственных или научных проблем, что в каком-нибудь там орлином клекоте, реве голодного зверя или других заемных трюках приключенческого чтива попросту не нуждаются. С. Безбородов, в повести, в беллетристическом произведении, сумел рассказать о работе метеоролога, о задачах и целях метеорологической службы, о климате Земли Франца-Иосифа, об истории ее открытия не менее увлекательно, чем об охоте на медведя и о разоблачении вредителей; его книга, настоящая беллетристика, рисующая характеры людей, столь богата в то же время научным познавательным материалом, что ее пожелал рекомендовать читателю исследователь Арктики, академик Ю. Визе.

Воспитательный смысл? Да, книга, не имеющая воспитательного значения, — неполноценная советская книга. Как именно следует добиваться того, чтобы моральный, а иногда и политический вывод вытекали из повести с тою естественностью, с какой они вытекают из событий жизни? Ответом служили повести Л. Будогоской, Г. Белых, Дойвбера Левина, повести и рассказы Б. Житкова, Л. Пантелеева, М. Зощенко, В. Каверина, Ю. Германа.

А какой должна быть современная советская сказка для маленьких? Что должно быть вложено в нее, чтобы, оставаясь причудливой, прихотливой, она не теряла жизненной достоверности, как никогда не теряет ее настоящая народная сказка? А какие произведения эпоса, народной поэзии нужно отобрать для детей и в каком виде издавать их? А какими объяснениями надлежит снабжать тексты классических произведений, какая форма должна быть придана литературоведческому аппарату, чтобы статьи и примечания подростку хотелось прочесть, а не пропустить мимо ушей? Чтобы, получая наследство, читатель получал и ключ к наследству? Этими и множеством подобных вопросов, решаемых в ежедневных теоретических спорах и практической деятельности, жил маленький редакционный коллектив, созданный Маршаком, жил и вовлекал в свою интенсивную жизнь более широкие круги—круги писателей. В возбужденной и возбуждающей атмосфере споров и поисков, в атмосфере редакторского живого интереса к работе каждого писателя, среди постоянных дискуссий о том, какой вывод для дальнейшего развития литературы можно извлечь из удачи или из провала — развивались, росли, крепли писательские дарования, в том числе и дарование Маршака-поэта, многому научившегося у Маршака-редактора и авторского коллектива.

16

Однако, несмотря на обилие несомненных удач и на большое количество учеников и приверженцев, работа литературной лаборатории, созданной Маршаком, протекала в обстановке, весьма далекой от идиллии. Причин к этому было несколько.

Серьезные трудности возникали именно от того, что редакция была творческой лабораторией и школой, местом опытов и местом обучения. Работать иногда по полтора года над одной книгой, терпеливо растить людей, развивая в них вкус, расширяя их познания, быть одновременно и редакцией и вузом, работать с людьми, в большинстве своем совершающими в литературе лишь первые свои шаги, быть и редактором и учителем в условиях большого сложного производства, с обязательными производственными планами и сроками сдачи — это значит

либо срывать сроки, либо во что бы то ни стало выполнять их, но ценою постоянного аврала, многолетнего напряжения, ночного труда.

Лаборатория Маршака, как правило, производственный план выполняла, считая это делом своего долга, своей общественной чести, но сколько раз из маленькой комнаты в Доме книги или из кабинета Маршака, на углу Литейного и улицы Пестеля, люди, пришедшие туда днем, уходили только с первым утренним звоном трамваев! И это бы еще полбеды. Настоящая беда была в том, что постоянный, многолетний аврал не только физически изнурял коллектив, но и с неизбежностью приводил к искажению того самого редакторского метода, который был выработан Маршаком.

«Спешная работа — непобедимое препятствие для переживания, а следовательно и для творчества и искусства»[80], — говорил Станиславский. «Писатель должен много писать, но не должен спешить»[81], — говорил Чехов... Случалось, что молодой автор и понял бы, что от него требуют, и оказался бы в силах заново «пережить» и по-другому воплотить свои наблюдения, мысли, чувства, — да ожидать, пока все это совершится, у редакции не было времени. Скажем, автору требуется на попытки, удачи и неудачи, на обучение и рост — полгода, а срок сдачи рукописи — следующий понедельник. Сдать книгу в сыром, недоработанном виде? Этого взыскательный мастер допустить не мог. И случалось, что Маршак, нарушая собственные же редакторские принципы, начинал работать не с автором, а вместо автора. Книжка выигрывала: к ней прикасалась рука мастера, но писатель проигрывал...

Говоря о раннем периоде своей режиссерской деятельности, Станиславский рассказывает, что молодость и неопытность актеров, вместе с необходимостью выпустить спектакль в определенный — и при том короткий — срок, вырабатывали в нем «режиссерский деспотизм»[82], вынуждали его «творить за всех»[82], прибегая к «показу» ролей, — «показу», который ускоряет создание роли и приближает срок сдачи спектакля, но тормозит самостоятельное развитие индивидуального таланта актера. В ту же печальную необходимость — необходимость «творить за всех» — бывал иногда поставлен и Маршак.

Второй бедой, и бедой гораздо более серьезной, было тогдашнее состояние критики детской литературы. И сей-

час критика отстает; тридцать же лет тому назад ее отставание, в особенности на участке литературы для детей, было разительным. В лаборатории Маршака ставились опыты, от результатов которых во многом зависело дальнейшее развитие детской и массовой литературы, а добытые результаты подвергались ложному толкованию или проходили незамеченными.

«Критика селекционирует литературу,— писал Маршак в статье 1933 года,— она настаивает на одних видах и сметает с пути другие.

Но для того, чтобы заниматься селекцией, чтобы создавать новые и жизнеспособные виды, нужно владеть искусством принципиального и бережного отбора.

Мы создаем совсем новую литературу, мы предпринимаем труднейший художественный и воспитательный опыт, возможный только в стране, которая строится заново.

Пусть же рядом с нами заново создается и критика детской литературы»[83].

Она и создавалась—но с какою медленностью овладевала она искусством «принципиального и бережного отбора», искусством «селекции»! Ценою каких недоразумений и срывов! Как часто бездушную схему, унылую дидактику, а то и спекуляцию на злободневности принимала она за художественное достижение! Как часто под ее обстрел попадали писатели, с наибольшей сердечностью и умением воплощавшие современную тему, писатели, наделенные самобытным художественным даром!

Достаточно сказать, что «Рассказ о великом плане»— блестящий результат литературного опыта, подлежащий разъяснению и пропагандированию, долгое время оставался почти незамеченным; заметив, критика отозвалась о «Рассказе» как о книге «интеллигента»— и только.

Один из основоположников советской литературы для детей, Б. Житков получал от критики выговоры за то, что в рассказе «Пудя» употребляется слово «дурак», а из рассказа «Обезьянка», рассказа про веселые проказы обезьянки, подаренной одним мальчиком другому, нельзя извлечь ни природоведческих, ни социологических сведений. О творчестве Б. Житкова, о насыщенности его произведений острым, социально-значительным материалом, об их психологической глубине, о том, как тонко и точно знает Житков язык трудового народа, о непревзойденном

умении Житкова преподносить детям технические познания пишутся теперь исследования, статьи, диссертации. Писатель К. Чуковский с первых рассказов признал Б. Житкова сложившимся мастером «с огромными языковыми ресурсами»[84], писатель С. Маршак в докладе на съезде писателей назвал его рассказы почти классическими[85]. Читатели полюбили его с первых книг. Но не таково было мнение критики.

Один из рецензентов сообщил в печати, что язык у Житкова «в лучшем случае «суконный», точнее сказать— «безобра́зный»[86]; другой — что пишет Житков «с развязностью, равной... невежеству»[87] и что «лексикон», у него «убогий»[88]; третий—что для произведений Житкова характерны псевдонародные обороты.

О Житкове, участнике революции 1905 года, давшем в своих произведениях сатирические портреты царских чинуш, городовых, офицеров, с любовною точностью изобразившем матросов, подпольщиков, плотников, портовых ребятишек, рецензенты писали, что ему вообще свойственна «нечеткость социальных характеристик»[89].

Нелегок был поначалу путь и другого крупного советского прозаика — Л. Пантелеева. Он тоже выслушивал от рецензентов выговоры за то, что белый генерал в повести «Пакет» обходится с пленным буденновцем не с полной учтивостью—огромный же воспитательный смысл повести проходил мимо педагогов и рецензентов. Теперь, через тридцать лет, исследователи заявляют, что образ Трофимова, буденновского бойца, простодушного, смелого, скромного, преданного революции и не сознающего собственной доблести,— это предок Василия Теркина в советской литературе; что прелесть повести — в сочетании героики с юмором; что язык Пантелеева — сильнейшее оружие в арсенале его мастерства. Тогда же критика возмущалась языком его прозы, а юмор в повествовании о героических подвигах объявлялся неуместностью, чуть ли не неприличием.

И в печати, и на библиотечных конференциях педологи — а порою и педагоги — выступали против всякого художественного вымысла, против народной сказки, волшебной и бытовой, якобы наносящей ущерб материалистическому мировоззрению, а комиссия по детской книге при Государственном ученом совете (ГУС), на утверждение которой издательство обязано было посылать редак-

ционные планы, систематически вычеркивала задуманные редакцией веселые книжки для маленьких на том основании, что песенки, дразнилки, считалки, и́гры лишены познавательного и воспитательного смысла.

Характерный эпизод разыгрался зимою 1929 года. «Литературная газета» поместила фельетон под шапкой «Против халтуры в детской литературе!», с издевательским подзаголовком «Куда нос его ведет?»[90]. Халтурой объявлена была редакторская деятельность С. Маршака и его переводы; шельмованию подвергались сказки К. Чуковского и переводы английских народных песенок, мастерски исполненные С. Маршаком. Рядом воспроизведен был рисунок известного художника, талантливого иллюстратора детских книг В. Конашевича с такою подписью: «Текст—бессмыслица, но особенно плох рисунок».

Авторитет Маршака-поэта и Маршака-редактора стоял в то время уже так высоко, что фельетон вызвал среди литераторов целую бурю. Советская общественность выступила на защиту поэта-редактора. В одном из ближайших номеров «Литературная газета» вынуждена была поместить письмо, подписанное К. Фединым, М. Слонимским, Ю. Тыняновым, Н. Тихоновым, В. Кавериным и многими другими. «Все обвинения, выставленные в этой статье против детского отдела ГИЗа... — утверждали авторы письма,—обвинения... в халтурном подходе — лживы. Это знает всякий, кому приходилось сталкиваться с работой детского отдела... Пора положить конец выступлениям вредителей детской книги, тормозящим плодотворную работу»[91].

Прислала свой протест и детская секция Союза писателей, протест, подписанный В. Бианки, Б. Житковым, Л. Пантелеевым, Г. Белых, Е. Шварцем, Е. Данько, Д. Хармсом, Ю. Владимировым, А. Введенским, Н. Заболоцким, И. Рахтановым, Т. Богданович и другими. «Все, когда-либо работавшие с Маршаком,— писали авторы этого документа,— знают, что трудно найти редактора, более тщательно, бережно и внимательно относящегося к автору и его произведению. По нашему мнению, статья «Халтура в детской литературе» поддерживает реакционные тенденции в детской литературе. Тенденции эти сводятся к желанию во что бы то ни стало уклониться от высоких требований, предъявляемых в настоящее время к детскому писателю»[91].

Однако полученным отпором редакция газеты смущена не была. Рядом с протестами был помещен новый фельетон того же автора, в котором народные детские песенки, тщательно отобранные и мастерски переведенные С. Маршаком, были названы «идеологически вредной дребеденью»[92] и в поддержку фельетонисту помещена статья председателя комиссии по детской книге под названием «С ребенком надо говорить всерьез»[93]. Статья призывала энергично бороться с направлением писателей, группирующихся вокруг детского отдела ГИЗа в Ленинграде. «Тенденция позабавить ребенка» объявлена была в этой статье вредной; попытки преподносить серьезные проблемы увлекательно, весело, живо объявлены недоверием и неуважением к теме. «...Борьба предстоит большая,— предрекала председательница комиссии.— Библиотеки протестуют, бракуют эти произведения, педагогическая критика в печати высказывается четко, а товарищи ленинградцы в ответ пачками издают и переиздают бракованную литературу»[93].

После таких предупреждений «товарищи ленинградцы», разумеется, недолго бы еще имели возможность «издавать и переиздавать бракованную литературу», если бы кроме авторов детских книг у них не было могучей защиты, по мере необходимости грозно переходящей в наступление.

Имя этой постоянной и надежной защиты было: Максим Горький.

17

Протест ленинградских писателей показался Горькому недостаточным. Он счел необходимым выступить сам, и не только «Против лжи и клеветы»[94], но и против вульгарно-социологических установок, содержащихся в статье председателя комиссии, и выступить не один раз, а два раза, и притом не в «Литературной газете», а на страницах «Правды», тем самым подняв вопрос об издании детских книг—и, в частности, о работе Маршака — на высоту дела государственной важности. Обе статьи эти известны сейчас каждому литератору, педагогу, библиотекарю, студенту. Одна из них называется «Человек, уши которого заткнуты ватой»; вторая —«О безответственных людях и о детской книге наших дней».

Фельетониста Горький полемики не удостоил, он только подчеркнул его невежество, сказав, что нельзя позволять людям безграмотным «травить талантливых Маршаков»[95]. Он занялся опровержением статьи председателя комиссии, хорошо зная, что вульгарно-социологические заблуждения разделяют вместе с «титулованным бюрократом»[95] многие критики, педагоги, библиотекари. Он внес полную ясность в вопросы, из-за которых неизбежно вспыхивали споры вокруг каждой книги, отличающейся своеобразием замысла и языка, и прежде всего вокруг всякой сказки и всякой игры. Пугались критики-вульгаризаторы не только игры и сказки самих по себе, но даже элементов игры, сказочности, художественного вымысла, причуды, которые, естественно, вносили подлинные художники во всякую книгу, о чем бы ни шла в ней речь. Главный удар статьи Горького направлен был против утверждения, что «тенденция позабавить ребенка... есть не что иное, как недоверие к теме, неуважение к ребенку, с которым не хотят говорить серьезно о серьезных вещах»[95].

«Утверждаю, что фраза эта — малограмотна», — писал Горький. И дальше: «Не верю, чтоб Наркомпрос отрицал эту тенденцию. Ребенок до десятилетнего возраста требует забав, и требование его биологически законно. Он хочет играть, он играет всем и познает окружающий его мир прежде всего и легче всего в игре, игрой. Он играет и словом и в слове. Именно на игре словом ребенок учится тонкостям родного языка, усваивает музыку его и то, что филологи называют «духом языка»...» «...Не один Пушкин учился русскому языку по песенкам и сказкам своей няньки... многие дети, впоследствии творцы русского литературного языка, постигали красоту, силу, ясность и точность его именно на забавных прибаутках, поговорках, загадках у нянек, солдаток, кучеров, пастухов»[95].

Через два месяца Горький снова вернулся к той же дискуссии, и снова по поводу «маршаковского эпизода» высказал ряд мыслей первостепенной важности — о культурной работе в нашей стране и о литературе.

«Затрачивая огромное количество своей энергии, — писал Горький, — на работу в области хозяйственной, быстро развивая индустрию и промышленность, рабочий класс не выдвигает из своей среды достаточного количества сил на фронт культурной работы. И не только «не выдви-

гает», а как будто вообще не очень внимательно относится к борьбе на этом фронте.

В качестве примера такого недостатка внимания можно привести шум, недавно поднятый на страницах «Литературной газеты». Шум этот был поднят против людей, которые, работая в детском отделе ГИЗа, сумели выпустить ряд весьма талантливо сделанных книг для детей»[96]. И Горький снова обрушивался на формулу, поразившую его своим невежеством: «Тенденция позабавить ребенка — неуважение к ребенку».

«Говорить детям суконным языком проповеди, — писал Горький, — это значит вызвать в них скуку и внутреннее отталкиванье от самой темы проповеди, — как это утверждается опытом семьи, школы и «детской» литературы дореволюционного времени»[96].

С резонерством, с суконным проповедничеством повседневно боролся в детской литературе Маршак, и Горький знал это. Какая бы политическая проблема ни ставилась в книге, выпускаемой Маршаком из редакторской лаборатории, какой бы поучительный вывод ни следовал из повести, рассказа, стихотворения или публицистики—это был вывод, если воспользоваться выражением Белинского «осердеченный»[97], поэтический — шла ли речь о поисках и об обжиге глины, как в книге Е. Данько «Китайский секрет», или о том, что стыдно бить фонари, как в «Повести о фонаре» Л. Будогоской. Литературно-педагогический опыт, производившийся в Ленинграде Маршаком, вызывал интерес и симпатию Алексея Максимовича, он вглядывался в работу маленькой лаборатории с такой же пристальностью, с какой следил в ту пору за каждым обещающим начинанием молодой советской культуры, с неменьшей радостью, тревогой, готовностью помочь, чем вглядывался он, например, — если говорить о педагогике—в эксперимент А. С. Макаренко, совершавшийся на Украине приблизительно в те же годы. Вглядывался с постоянной готовностью разъяснять значение этого опыта, защищать, приходить на помощь. Следы этого пристального внимания и этой благородной готовности видны во всех—решительно во всех!—выступлениях Горького по детской литературе; и в тех, в которых он прямо называет имя Маршака, и в тех, где это имя не упомянуто.

«Я был на выставке детской книги, — говорил М. Горький в 1931 году, беседуя с молодыми ударниками. — Бед-

ное дело! Это дело ниже наших способностей, ниже требований, которые предъявляются сейчас к книге... Это отчасти потому, что у нас нет достаточно ясной и широкой критики детской литературы, и потому, что критика стесняет в данной области воображение писателя, не понимая, насколько важно развитие воображения детей и правильная организация процесса этого развития.

Счастливых исключений в массе детской литературы можно насчитать немного, например, книжки ленинградцев — Маршака и других — и прекрасную книгу Ильина о пятилетке»[98].

Выступление Горького по детской литературе, состоявшееся в 1933 году, — статья «Литературу — детям» — начинается со ссылки на статью Маршака под заглавием почти совпадающим: «Литература — детям!». Беглого взгляда на обе статьи достаточно, чтобы убедиться, что близки они друг другу не только названиями. В следующей горьковской статье того же года — «О темах» — имя Маршака не упомянуто, но зато заметна полная осведомленность Алексея Максимовича в планах и замыслах маршаковской редакции: тут (как и в предыдущей статье) им упомянуты книги, либо уже выпущенные этой редакцией (как, например, «Фабрика точности» К. Меркульевой), либо задуманные ею и обозначенные, в качестве заявок, в ее планах; например: «Как человек стал великаном» — замысел и заявка М. Ильина; «Для чего — ничего» — заявка А. Шальникова; книга о роли лягушки в науке, над которой по просьбе и с помощью Маршака трудился в то время биолог Г. Франк. Не упомянуто имя Маршака и в первой — по времени! — из основополагающих статей Горького по детской литературе, в статье 1928 года «Еще о грамотности». А между тем статья эта имела самое прямое отношение к работе Маршака-поэта и Маршака-редактора и к тому столкновению между редакцией и комиссией по детской книге при ГУСе, которое произошло через год. Высмеяв один пошлейший рассказ для детей, одобренный, по словам автора, ГУСом, Алексей Максимович писал: «...боюсь, что автор не погрешил против истины и что комиссия по детской книге при Государственном ученом совете действительно «одобрила» рассказ. Из поданного ленинградским отделом этого Совета заявления в коллегию Наркомпроса явствует, что в комиссии этой сидят люди, суждения которых о литературе совершенно не

обоснованны и безответственны, а огонь, воду люди эти считают «абстрактными понятиями»[99].

За последними строчками и скрывается тот вполне реальный повод, который вызвал статью Горького. «Огонь» и «вода», объявленные комиссией понятиями абстрактными, это — герои сказки С. Маршака «Пожар». В книжке этой совершаются такие, с точки зрения комиссии, недопустимые в стихах для детей события: «вода» преследует «огонь», а пожарный Кузьма и «огонь»—о ужас! о сказка! о вымысел!— разговаривают друг с другом. Да, да, пламя разговаривает по-человечьи, хотя на самом деле, как известно, огонь говорить не умеет.

Вот уж бревна почернели...
Злой огонь шипит из щели:
«Пощади меня, Кузьма,
Я не буду жечь дома».
— «Замолчи, огонь коварный!»
Говорит ему пожарный:
«Покажу тебе Кузьму!
Посажу тебя в тюрьму!
Оставайся только в печке,
Только в лампе и на свечке!»[100]

Комиссии было достоверно известно, что вода, как предмет неодушевленный, гнаться за огнем не может; что огонь, как предмет неодушевленный, не владеет речью и уже по одному этому лишен возможности просить у Кузьмы пощады. Да и станет ли разумное существо, советский пожарный, разговаривать с каким-то там неодушевленным огнем? Ведь на самом-то деле так не бывает! Допустимо ли вбивать в головы детям такую небывальщину, как охота воды за пламенем, как беседа человека с огнем? Не вырастут ли из детей на этой почве идеалисты с глубоко искаженными представлениями о реальном мире? Уловив в стихотворении Маршака элементы сказки и не сумев уловить, как это часто случалось с тогдашней критикой, ни воспитательного значения стихов, славящих самоотверженный труд, ни той удивительной энергии, стиля, действенности стиха, какой позавидовал бы всякий поэт, комиссия попыталась книгу забраковать. И это был случай не первый и не единственный: комиссия настораживалась всякий раз, когда встречала в детской книге пищу для воображения, богатство фантазии, поэтическую прихоть, вымысел, будь то народные песенки, «Муха-

Цокотуха» К. Чуковского или стихотворение-игра Д. Хармса.

«Мне кажется, что представление о художественности для комиссии — неясно,— писал Горький.— Меня убеждает в этом факт, что комиссия бракует некоторые книги на том основании, что видит в них «вымысел»... «Художественность» без «вымысла»— невозможна, не существует. И, если комиссия по детской книге хочет, чтобы в новой России выросли действительно новые художники, новые творцы культуры,—она не должна отрицать «вымыслы», убивать в детях фантазию, ибо люди уже научились претворять свои фантазии—«вымыслы» в действительность и было бы преступно стремиться погасить в детях это свойство человека—творческое свойство»[101].

Горький не ограничивался поддержкой в печати общей литературной линии Маршака, как одного из передовых деятелей советской литературы; он пропагандировал также книги, выходившие из редакторской лаборатории Маршака. Радостно встретил он первую большую современную повесть, выпущенную в 1926 году детским отделом ленинградского Гиза —«Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева. Он писал о ней своим друзьям—А. С. Макаренко, С. Н. Сергееву-Ценскому, детям, выступал с ее оценкой в печати. Он увидел в ней то, чем она и явилась в действительности,— не только талантливую повесть для юношества, но и живое подтверждение своей мысли: к литературному творчеству в Советской России приходят новые, выдвинутые революционной эпохой люди и смело приносят с собой свежий жизненный материал. «Значение этой книги не может быть преувеличено,— писал Горький в статье «Заметки читателя»,— и она еще раз говорит о том, что в России существуют условия, создающие действительно новых людей»[102]. «Для меня эта книга — праздник,— писал он воспитанникам А. С. Макаренко,— она подтверждает мою веру в человека»[103]. «Мне кажется, что один из «шкидцев», Леонид Пантелеев,—парень талантливый,— писал он С. Н. Сергееву-Ценскому.— Ему сейчас 20 лет, он очень скромен, серьезен, довольно хорошо знает русскую литературу, упорно учится. «Пинкертоновщина» ему чужда»[104].

В судьбу Л. Пантелеева (в действительности Алексея, а не Леонида), литературную и личную, Горький вмешивался неоднократно. В частности, когда пантелеевская

повесть «Часы», выпущенная впервые ленинградским детским отделом ГИЗа, через несколько лет подготовлялась к печати в другом издательстве и там нашелся редактор, который собственной рукой переписал эту повесть (ему не понравился язык Пантелеева, и он решил заменить его своим), — Горький добился не только восстановления прежнего текста, но и увольнения редактора.

Как к долгожданному подарку, отнесся Горький и к другой книге, выпущенной ленинградской редакцией, — одной из первых в истории детской литературы публицистических книг для детей, «Рассказу о великом плане». «Читал и смеялся от радости»[105], — сказал он о ней автору.

Американское издание следующей книги М. Ильина, «Горы и люди», редактором которой тоже был Маршак, вышло с предисловием Горького.

Когда в 1933 году журнал «Литературный современник»—журнал для взрослых — отдал, по инициативе Маршака, детской литературе один из своих номеров и напечатал на своих страницах повести, рассказы, стихи, подготовлявшиеся в то время к печати ленинградским детским отделом, Горький немедленно отозвался на этот почин в «Беседе с молодыми». «Горячо приветствую редколлегию «Литературного современника» за то, что она дала в 12 книге ряд очень хороших рассказов о детях»[106]. Эти «рассказы о детях» были: «Санитарки» Л. Будогоской, «Шурка Грачев» И. Шорина, «Зима — лето — попугай» Ольги Берггольц, «Люди в снегу» Тэки Одулока и др.

Известны письма Горького из Италии, в которых он с похвалой отзывается о книгах «ленинградцев»: С. Маршака, В. Бианки, Б. Житкова, Н. Тихонова. Когда Е. Данько послала однажды Алексею Максимовичу свою книгу для взрослых — историю завода им. Ломоносова, он сделал ей несколько серьезных критических замечаний (книга ему не понравилась) и поставил в пример ее собственную детскую книжку: «Книжка для детей Вами написана очень хорошо, так же следует написать и эту»[107]. Детская же книжка Е. Данько — это «Китайский секрет», подготовленная к печати ленинградским детским отделом.

Известно, что в течение многих лет Горький редактировал альманахи. За все время существования этих альманахов, предназначенных взрослому читателю, удостоены чести быть напечатанными в нем оказались всего две детские вещи, и обе из тех, которые редактировал Маршак:

«Лошадь» И. Шорина и «Солнечное вещество» М. Бронштейна. В том же выпуске альманаха была напечатана и статья С. Маршака «Дети отвечают Горькому», представляющая собой выводы из переписки Горького с детьми; выводы, которые, по мысли автора, должны были лечь в основу редакторской деятельности только что организованного Детгиза. Быть может, то обстоятельство, что все отклики детей, все сотни и тысячи детских писем, присланные Горькому в ответ на его вопрос, какие книги они хотели бы прочитать, Горький переправил Маршаку — это самый разительный факт изо всех фактов, характеризующих полноту доверия, питаемого Горьким к руководителю ленинградской редакции. На тех же столах, за которыми с утра допоздна редакторы ленинградского детского отдела обычно читали рукописи, ночами они читали и сортировали письма детей к Горькому. Большие, крупно разграфленные листы бумаги разостланы были на столах; в соответствующие графы помощники Маршака вносили сведения о возрасте пишущего, о его пристрастиях, вкусах, просьбах и тут же, с соблюдением орфографии подлинника, приводили обширные цитаты.

Чем же оно было вызвано—это полное и неколебимое доверие, это пристальное внимание к теоретическим высказываниям Маршака и к книгам, которые выпускала возглавляемая им мастерская? Только ли тем, как полагали иные, что Маршак в отрочестве был воспитанником Алексея Максимовича, что, как известно, М. Горький один из первых заметил дарование Маршака-гимназиста и поселил его в Ялте в своей семье? Конечно, и этим. Но Горький был человек прежде всего принципиальный, и, разумеется, поддержка, которую он постоянно оказывал редакторской работе Маршака, поддержка книг, рожденных в маршаковской лаборатории, интерес к литераторам, выдвинутым и воспитанным Маршаком, вызывалась не тем, что Горький был с Маршаком дружен. Работа Маршака с начинающими, упорная, повседневная готовность учить и растить литературную молодежь была по душе всесоюзному опекуну «литературных младенцев». Но мало этого. Мысли Маршака о литературе для детей, исходные положения его редакторской практики были Горькому близки и родственны. Всякий, кто даст себе труд внимательно сопоставить высказывания о детской литературе Маршака с высказываниями Горького, не может не заме-

тить этой близости, этой идейной родственности, и не только в общеидеологическом смысле.

Горький потому с таким вниманием следил за книгами, выпускаемыми ленинградским детским отделом ГИЗа, с таким постоянством оберегал и пропагандировал их, что ежедневная редакторская работа Маршака была в его глазах практическим воплощением его собственных литературных идей и принципов. Единство взглядов на советскую литературу, на ее воспитательные цели, на ее художественные средства — вот что роднило М. Горького и С. Маршака.

«Наша книга должна быть не дидактической, не грубо тенденциозной,— писал, например, М. Горький о советской книге для детей.— Она должна говорить языком образов, должна быть художественной»[108]. «В основе же детской литературы должно быть вдохновение и творчество»[109].

Основная заповедь редакторской работы Маршака — советская литература для детей должна быть делом не ремесла, а искусства. Его борьба с ремесленничеством, с бескрылостью, с бездарным и неискренним дидактизмом—это горьковская проповедь и горьковская борьба.

Отбор и творческое усвоение фольклора, как одного из величайших образцов для детской литературы, изучение классики, положенное Маршаком в основу воспитания молодых литераторов, совпадало с самыми задушевными мыслями Горького. Сколько раз повторял Горький: «Учитесь у классиков!»... «...Учиться искусству следует не на суждениях об искусстве,— писал он,— а—на самом искусстве. Читайте французов: Флобера, Мопассана, читайте Лескова, Толстого Льва, Пришвина, следите за тем, как эти люди располагают свой материал, как они строят фразу, как они видят»[110].

«...Речь... идет не о холодном и расчетливом заимствовании чужих образов, ритмов, рифм,— объяснял молодым поэтам Маршак.— Искреннее, глубокое увлечение мастерством поэтов-учителей не может не сказаться на работах учеников. Но в то же время оно постепенно и незаметно способствует возникновению новой, вполне оригинальной манеры письма». «...Это и есть питание, усвоение культуры»[111].

Маршак настойчиво помогал входить в литературу людям, много пережившим, много видевшим, в чьих биогра-

фиях запечатлелась революционная современность; это тоже вполне соответствовало горьковской мысли о призыве в литературу «бывалых людей».

Попытки создавать научную книгу силами самих ученых, и притом такую, которая не была бы складом готовых понятий, перечислением сведений, а воспроизводила бы полные драматизма поиски, заблуждения и взлеты человеческой мысли, исходили из горьковского утверждения, что научная книга «должна... вводить читателя в самый процесс исследовательской работы»[112]. Горький желал, «чтоб масса, а особенно—молодежь наша, понимала... трудности [исследования.—*Л. Ч.*] и чтоб этим повышалось ее уважение к науке»[113]. Как же было Горькому не радоваться научным книгам, над созданием которых трудился Маршак, не печатать их у себя в альманахе (как «Солнечное вещество»), не пропагандировать их, если они являлись живым подтверждением его излюбленных мыслей!

Горький неустанно выступал на защиту лаборатории Маршака, и это вполне естественно: он не мог не видеть в ее работе попытки практического осуществления дорогих ему литературных идей.

18

В литературной деятельности Маршака была еще одна черта, которую особенно ценил Горький. Я имею в виду веру в работу, в труд. Это было горьковское любимое верование. Позволяя себе в словоупотреблении некоторую вольность, можно сказать, что труд для них обоих—некое божество, идол.

Нет, не только труд рабочего человека на земле, тот «святой труд поколений», которому в художественных и публицистических произведениях М. Горького посвящено столько вдохновенных страниц, тот, о котором им сказано: «Все, что возбуждает мысль и воображение ребенка, делается не какими-то неведомыми силами, а вот этой тяжелой милой рукой»[114]; «человек должен уважать труд поколений, живших до него,—только при этом условии возможна непрерывность культуры»[115]; «новая культура начинается с уважения к трудовому человеку, с уважения к труду»[116]. О литераторе Горький тоже думал всегда прежде всего как о трудовом человеке. Вера Горького во всемогущество труда для литературы, для деятель-

ности каждого талантливого литератора поистине была безгранична. Горький, подобно наставнику его, Короленко, считал преданность труду, готовность, способность, жадность к труду одним из составных элементов подлинного таланта.

Работать, работать, работать над каждой страницей, над каждым словом — этим жарким призывом к труду, этим пониманием процесса творчества прежде всего как процесса трудового проникнуты все обращения Горького к писателям, все его статьи, речи и письма. Нет смысла приводить цитаты: их слишком много. Недаром слово «творчество» Горький предлагал заменить словом «работа» и самое вдохновение рассматривал как результат труда. «...Мне кажется, что «вдохновение» ошибочно считают возбудителем работы, — писал он, — вероятно, оно является уже в процессе успешной работы как следствие ее, как чувство наслаждения ею»[117].

Проповедником труда и упорным тружеником, побеждавшим все препятствия трудом, заражавшим всех трудом, внушавшим коллективу уважение к литературному труду и даже больше, чем уважение, — преклонение перед ним, был в своей редакторской работе и Маршак.

Люди, прошедшие школу Маршака, — все, и писатели и редакторы, неизбежно становились литераторами-тружениками, научались ценить, уважать литературный труд, научались понимать, что это — один из сложнейших видов человеческой деятельности, привыкали к тому, что иной абзац, иное слово дается десятками вариантов, неделями бессонных ночей. «Таков наш труд, — говорил Маршак, — пока в кровь не раздерешь ладони, ничего не добьешься. А иногда и раздерешь — не добьешься. Ведь мы не сапоги тачаем — книги пишем».

К языку издаваемых книг Маршак предъявлял непреклонно-высокие требования. «Вдумайтесь в то, что мы делаем, — говорил он сотрудникам, — мы учим людей мыслить и говорить — может ли быть задача ответственнее?»

Если автор приходил в литературу со своим языком, с собственным стилем, самобытным, своеобразным, Маршак заботился о сохранении его, о развитии, следя лишь за тем, чтобы самобытность не мешала ясности; от тех же литераторов — беллетристов, очеркистов, литературоведов, — чей язык и стиль не отличался своеобразием, редакция требовала безупречной чистоты его, правильности,

легкости, естественности, живости. В книге, выпущенной редакцией, нельзя было столкнуться со словесным неряшеством или с книжною вычурностью, нельзя было прочитать, что некто «облокотился на подоконник локтем» или что «периоду первоначального накопления свойственно свинское чавканье». Очерк или примечание, повесть или стихи — все должно было быть написано языком живым, образным, естественным, легким. Легкость же достигалась трудом.

Авторы, над чьими рукописями работал Маршак, знали, что прежде, чем рукопись превратится в книгу, каждое слово будет взвешено на точнейших весах его вкуса и слуха, его чутья к малейшему оттенку смысла, интонации, ритма. «...Слово... для вступления в строй... должно быть точно измерено и взвешено»[118],— написал Маршак через много лет, в 1958 году, в своих «Заметках о мастерстве». Но занимался этой «измерительной» работой он с самого начала своей редакторской деятельности. Редактируя рукописи, он учил авторов понимать, что слова для поэта, который в ладу с языком, «не застывшие термины, а живые, играющие образы»[119], что «слова говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта»[120] (Вот почему, между прочим, он так высоко ценил произведения Б. Житкова и Л. Пантелеева: каждое слово в их повестях и рассказах пахнет временем, местом, бытом. Этого «запаха» Маршак всегда искал, отвергая безличную, дистиллированную, гладкую книжную речь.)

Понимание литературной деятельности как деятельности трудовой, не только ответственной, но и тяжелой, заражало и воспитывало окружающих. Редакция превращалась в литературную мастерскую, молодые редакторы — в подмастерьев, помощников мастера. Уставать рядом с ним было неприлично, потому что сам он, казалось, не уставал никогда. В пятом часу утра, после целодневной и вечерней непрерывной работы, он мог попросить кого-нибудь из сотрудников перечесть вслух страниц десять рукописи, чтобы еще раз проверить, в самом ли деле шутливый диалог вышел смешным, не затянуто ли описание природы на третьей странице, должно ли при переходе от одной мысли к другой стоять «но» или «однако», всюду ли ритмическое ударение совпадает с логиче-

ским и что больше соответствует речи героя, его душевному облику — если он ответит на вопрос собеседника: «нет» или «нету». Пустяков для него, как для всякого мастера, не существовало: в книге все важно — не только каждый печатный знак, но даже пробел.

Расставаться с рукописью Маршак не любил: ему всегда казалось, что если утром перечесть ее снова, как он выражался, «свежими глазами», увидишь сразу, как на ладони, все промахи и несовершенства. С какою бы настойчивостью ни торопили его, напоминая об обязательных сроках, он не мог, органически не мог сдать рукопись или корректуру в несовершенном, недоработанном виде. Этой чертой он живо напоминал другого вдохновенного мастера, плотника Антона, выведенного Б. Житковым в книжке «Плотник». Тот строил шаланды, Маршак редактировал повести, рассказы, стихи. Казалось бы, работа разная, но в отношении к труду между обоими мастерами было много общего:

«Уж возьмет Антон инструмент и такую отстругнет посуду, что летать по всему морю, по всем берегам—и никакая сила! На веслах — толкни только — сама идет. А парусами! Давай только ветру, что крепче, то лучше. Летит — из воды вырывается».

Кончил. А пока не кончит, не положит инструмента:

«Не терпится рыбаку — хорошо уж, ладно. Скорей бы в руки. Ходит около, как ребенок возле игрушки.

— Да уж хватит, дядя, стараться!

Антон и усом не поведет. Пока во всех статьях шаланда не будет «справная», как он понимает, — не столкнет ее заказчику»[121].

Пока во всех статьях книга не будет «справная», как он понимает, — не «столкнет» ее Маршак читателю...

Маршак редко работал с автором один на один. Обычно тут же присутствовал кто-нибудь из редакторов-ассистентов. Присутствие молодых редакторов необходимо было не только потому, что, слушая беседы Маршака с авторами, они проходили курс обучения; нет, читая им варианты рукописи, Маршак проверял себя. Так вырабатывался в коллективе единый вкус.

От своих помощников Маршак требовал прежде всего восприятия непредвзятого, читательски-непосредственного. «Вам не было скучно? — спрашивал он. — А жалко было девочку, когда она получила письмо?» Ответ неопре-

деленный не удовлетворял его. «Есть такие люди,— говорил Маршак,— которые похожи на испорченный градусник: сунешь градусник под мышку, взглянешь — а он ничего не показывает. Редактор не может быть испорченным градусником. Если вам от этих страниц не холодно и не жарко, не грустно и не смешно, то почему вы думаете, что они тронут читателя?» Восприятия рукописи от своих помощников он требовал самого непосредственного, читательского, а суждения — совершенно точного, профессионального, литераторского.

Станиславский утверждал, что каждый режиссер непременно должен «побывать в шкуре актера»: иначе он никогда не постигнет всех трудностей актерского искусства, не научится понимать актерскую психологию.

Маршак требовал, чтобы редакторы пытались писать, становились профессиональными литераторами; иначе психологии писательства им не постичь, проникать в чужой текст не научиться.

«Очень немногие критики и рецензенты,— писал Маршак впоследствии,—обладают способностью говорить не только о содержании стихов, но и о самом их существе, которое Гейне называет «материей песни», то есть о содержании, нераздельно связанном с поэтической формой и только в ней, в этой форме живущем»[122].

Вот это умение говорить о содержании—стиха ли, прозы ли,— только в этой форме живущем, развивал в молодых редакторах Маршак, а развивалось оно в труде, трудом, тренировкой слуха и глаза, ежедневной работой под руководством мастера. Приблизительных и безответственных высказываний, обывательски-небрежных оценок («здесь что-то недотянуто», «там что-то недожато») он не терпел.

Постоянным совместным чтением образцов, разбором поступающих рукописей он развивал в своих сотрудниках вкус, взыскательный и тонкий, но не допускал вкусовщины. Разговаривая с автором, каждый редактор обязан был строго обосновывать свое мнение — нет, не свое: проверенное, взвешенное, обдуманное мнение всего редакционного коллектива.

Но научить своих помощников говорить с автором о рукописи, точно оценивать ее — этого Маршаку было мало. Он учил их умению вмешиваться в самую «материю песни», подсказывать автору иногда интонацию, иногда

переход, фразу, слово и, обучая, зорко следил за тем, чтобы эти «подсказки» не были дилетантской стрельбой мимо цели, не ранили автора своей чужеродностью, чтобы, подсказывая, редактор исходил из замысла произведения, из его стиля и ритма. Право «подсказывать» покупалось тоже трудом — многолетним трудом молодежи под руководством и контролем мастера. Пока редактор, усвоив всего лишь общую идею, не научался проникать глубже, то есть в самую художественную ткань произведения, он не смел предложить не только фразу или абзац, но и одно-единственное слово.

«Редактор не имеет права быть начинающим»,—говорил Маршак.

К слову в этой редакции относились торжественно. Точное, ясное слово было предметом вечных поисков, основой всех радостей и печалей. И редакторы и авторы заражались уверенностью, что, если его упорно искать, оно будет найдено. То единственное, которое в силах выразить выношенную, единственную, желанную мысль.

«...Хочется сказать, а не сказывается. Что Вы в этом случае делаете? Бросаете работу или нудите и пытаете себя?— спрашивал в 1857 году Некрасов Толстого, и под дальнейшими мыслями, изложенными в письме, мог бы обеими руками подписаться Маршак.— Бывало, я был к себе неумолим и просиживал ночи за пятью строками. Из того времени я вынес убеждение, что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив, да еще вот что: надо иметь веры в ум и проницательность другого по крайней мере столько же, сколько в собственные. Недостаток этой веры иногда бессознательно мешает писателю высказываться и заставляет откидывать вещи очень глубокие, чему лень разумеется, потворствует»[123].

Нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно — на этой вере строилась вся редакторская работа Маршака, и он постоянно возбуждал ее в авторах. Надо иметь веру в ум и проницательность другого... Редактируя рукопись, Маршак всегда помнил об этом «другом», о читателе; вера в читательскую проницательность, в читательский ум никогда не оставляла его.

«Решает судьбу книги живой человек, читатель,— писал он впоследствии.— Все струны, которыми владеет автор, находятся в сердцах у читателей. Иных струн у автора нет. И в зависимости от качества игры на этих струнах, они отзываются в душах людей то глухо, то звонко, то громко, то тихо.

Об этом не надо забывать, когда мы говорим о языке, о словаре писателя.〈...〉

Слова и сочетания слов связаны в нашем сознании со многим множеством самых сложных ассоциаций и способны поднять со дна нашей души целый мир воспоминаний, чувств, образов, представлений.

А это зависит от того, что у самого автора на душе и за душой и насколько он владеет той мощной словесной клавиатурой, которая приводит в движение струны читательских сердец.

И дело тут не только в тонком и основательном знании языка, какое бывает у языковедов.〈...〉

Слова... тесно связаны с многообразными нашими чувствами и ощущениями. Нам не придет на память гневное, острое, меткое словцо, пока мы по-настоящему не разгневаемся. Мы не найдем горячих, нежных, ласковых слов, пока не проникнемся подлинной нежностью.〈...〉

Это отнюдь не значит, что поэту нужны для выражения чувств какие-то необычайные, изысканные, вычурные слова.

Найти самое простое и в то же время самое меткое слово подчас гораздо труднее»[124].

Труднее, но найти его можно. И Маршак обучал автора искать его, не жалея труда, искать, призывая для этих поисков на помощь воображение, ум, память, чувство— источники верного, единственно необходимого слова.

Интересных результатов на этом пути добился Маршак, редактируя переводы и переработки сказок разных народов.

Под его руководством талантливые переводчики рассказывали сказки заново: Н. И. Фельдман—избранные японские сказки, А. Введенский — сказки братьев Гримм, К. Шавров—сказки северных народов: лопарские, ненецкие, остяцкие, корякские и др., записанные советскими учеными. Редакция помогала переводчикам находить для каждой сказки камертон, ее интонацию, поступь ее ритма.

Взвешивалось каждое слово, проверялась каждая пауза будто в стихах.

Недаром ненецкая сказка «Кукушка» из сборника «Олешек Золотые Рожки», вышедшего под общей редакцией Маршака, перекочевала во многие сборники и хрестоматии (к сожалению, без указания имени переводчика и имен ее редакторов); она звучит с пронзающей душу грустью, как лирическое стихотворение.

Обидели дети мать, которая всю жизнь работала на них, поленились принести ей воды, когда она попросила. Мать обернулась птицей.

Наконец захотел старший есть — заглянул в чум.

Смотрит он, а мать посреди чума стоит. Стоит и малицу надевает.

И вдруг малица перьями покрылась.

Берет мать доску, на которой шкуры скоблят, и доска та хвостом птичьим становится.

Наперсток железный клювом ей стал.

Вместо рук крылья выросли.

Обернулась мать птицей и вылетела из чума.

Закричал старший сын:

— Братья, смотрите, смотрите, улетает наша мать птицей!

Тут побежали дети за матерью, кричат ей:

— Мама, мы тебе водички принесли.

Отвечает им мать:

— Ку-ку, ку-ку! Поздно, поздно. Теперь озерные воды передо мной. К вольным водам лечу я.

Бегут дети за матерью, зовут ее, ковшик с водой ей протягивают.

Меньшой сынок кричит:

— Мама, мама! Вернись домой! Водички на! Попей, мама!

Отвечает мать издали:

— Ку-ку, ку-ку, ку-ку! Поздно, сынок, не вернусь я.

Так бежали за матерью дети много дней и ночей — по камням, по болотам, по кочкам.

Ноги себе в кровь изранили. Где пробегут, там красный след останется.

Навсегда бросила детей мать-кукушка.

И с тех пор не вьет себе кукушка гнезда, не растит сама своих детей.

А по тундре с той самой поры красный мох стелется[125].

Такая чистота голоса, такая полнота горечи при простоте, при бедности средств выражения доступна только создателю сказки — народу и может быть сохранена при ее воспроизведении, только если тот, кто создает ее заново, выработал в себе изощренный слух, безупречный вкус, музыкальность и с их помощью научился отыскивать «самое простое» и единственно верное слово.

Упорством, вдохновенностью, безустанностью труда Маршак заражал всех членов издательского коллектива — не только работников редакции. Художники, технические редакторы, корректоры, машинистки, бухгалтеры, курьеры постоянно ощущали напряженный пульс, который бился в редакции, токи бурной энергии, посылаемые оттуда. Маршак и подсобным работникам умел внушить тот культ литературного труда, какой исповедовал сам. Делалось это непроизвольно, такова была атмосфера в редакции.

Он отрицал разделение работы на чистую, «творческую», и черную, «техническую». Черной, механической работы в редакции нет, говорил он, даже страницы нельзя нумеровать механически, и каждый редактор, младший или старший — все равно, отвечал перед ним за все экземпляры рукописи, за то, что в каждый экземпляр перенесены немедленно малейшие поправки — найденный накануне эпитет или запятая. Негодование руководителя редакции не знало предела, если, скажем, машинистка, переписывая страницу, по ошибке сливала абзацы или, напротив, ставила абзац там, где его не было. Маршаком подобная небрежность ощущалась как оскорбление литературы и труда. Как! Абзац — ведь это для прозаика то же, что строфа для поэта, ведь вопрос о том, нужен тут абзац или нет, с таким волнением, после стольких проб решен был им вместе с автором — и вот, по чьей-то небрежности, снова приходится прочитывать вслух страницу, чтобы снова определить то, что было уже определено! Он возмущался редактором-ассистентом по этой книге, отвечающим за состояние рукописи. Он шел в машинописное бюро сам, просил, объяснял, сердился, жаловался, рассказывал машинистке, как важна для детей эта книга, как трудно было найти автора—и, видя искренность его огорчения, догадываясь об огромном объеме затраченного труда, машинистка спешила исправить вину и наново переписывала злополучную страницу.

Каждая опечатка в выпущенной книге переживалась им как личное горе. «В книге, которую мы даем ребенку, не может быть опечаток»,— говорил он. И зная, что он сам, вместе с автором, прочитал вслух две корректуры, молодые редакторы, чтобы охранить его труд, порою поселялись в типографии, чтобы вместе с корректором прочитать листы. Каждая небрежность в работе корректора или технического редактора воспринималась коллективом не только как вина перед читателем, но и как оскорбление Величества—священного писательского труда.

И корректор, и технический редактор в меру понимания и сил старались служить своей работой осуществлению общего, авторского и редакционного, художественного замысла. Замысел они, так же как и художник, знали отчетливо: еще задолго до сдачи книги в производство художник, технический редактор, корректор слышали о затеваемой книге, о материале, о теме, о том, чего добивается от автора редакция.

Маршак работал в тесном общении с художником В. В. Лебедевым, ведавшим художественной частью. Они вместе продумывали оформление книги, и В. В. Лебедев воспитывал молодых художников: А. Пахомова, Е. Чарушина, Ю. Васнецова, В. Курдова, М. Цехановского, Т. Шишмареву, Ю. Петрова, Э. Будогоского—с такой же взыскательностью и строгостью, с какой Маршак—молодых литераторов. Их общая увлеченность заражала всех причастных к созданию книги и давала плоды: рисунки, заставки, шрифты многих и многих книг соответствовали не только содержанию, но и стилю текста, воздействовали на читателя заодно с текстом, как воздействует на слушателя единый музыкальный напор. Скажем, рисунки В. Курдова к повести Тэки Одулока не только изображают с большим знанием дела одежду людей или оленью упряжь—нет, своей выразительной скупостью, своим лаконизмом они вполне соответствуют самой тональности повествования, художественному замыслу автора. На языке другого искусства они говорят читателю то же, о том же.

Художественная дисциплина в издательстве стояла высоко. Когда однажды не в меру ретивый корректор позволил себе внести в текст поправку, вопреки воле редактора и автора, директор издательства в приказе объявил корректору выговор. Поправка была небольшая:

она касалась написания всего лишь одного слова. Однако самоуправство корректора рассматривалось как нарушение единой художественной воли, единого художественного замысла, которым должны быть проникнуты все элементы стиля. Каждое слово и написание каждого слова, то есть звучание, подвергались Маршаком точнейшему «измерению и взвешиванью».

«Как ни странно это сказать,— писал Лев Толстой,— а художество требует еще гораздо больше точности, précision, чем наука...»[126].

В другом месте он, говоря о музыке, продолжил ту же мысль. «Это вы верно заметили,— сказал он одному пианисту,— что в ритме существуют бесконечно малые величины, от расположения которых часто зависит вся сила впечатления. Эти бесконечно малые величины существуют, впрочем, во всяком искусстве, и овладение ими и составляет задачу настоящего мастера»[127].

Учитывать эти «малые величины», овладевать ими, работать микрочастицами стиля и обучал Маршак авторов и редакторов. И странное дело! Не только форме книги это придавало ясность и яркость. Нет, взыскательная работа над словом придавала долголетие самому содержанию, внутреннему идейному пафосу книги, той политической или моральной проповеди, которую всем образным строем вел художник. Возьмешь в руки книгу, изданную тридцать, двадцать лет назад, и поразишься ее современности. Давно уже построены те дороги и устарели те машины, о которых, как о будущем, писал М. Ильин; давно уже исчезли в нашей стране пантелеевские беспризорные, да и буденновцев нет; давно уже колхозы совсем не таковы, каков колхоз, изображенный И. Шориным, и школы не таковы, каковы они в книгах Л. Будогоской. Давно уже история открытия гелия, описанная М. Бронштейном, превращена мощным развитием науки в далекую его предысторию. Но книги эти и сейчас продолжают вести свою борьбу — идейную, политическую, нравственную. «Рассказ о великом плане» и в наше время победоносно доказывает преимущество планового хозяйства перед хаосом капитализма; «Республика Шкид» и «Повесть о фонаре», каждая на свой лад, будят чувство гражданственности в растущем человеке; «Солнечное вещество» прослав-

ляет могущество человеческого разума и зовет к объединению ученых. Случайно попадая в руки новому, теперешнему читателю, книги эти находят отклик в его душе. Видно, власть книги над душами зависит не только от злободневности материала. Мастер владеет средством злободневность превращать в современность, а современности придавать долгую жизнь. Точная форма, точная вплоть до микрочастиц стиля, форма, найденная суровым трудом, сохраняет книгам, написанным в полную силу ума и сердца, свежесть и действенность, делает их живыми участниками современной борьбы, хотя бы они были написаны десятилетия назад.

ССЫЛКИ НА ЦИТИРУЕМУЮ ЛИТЕРАТУРУ*

Глава первая
НОВООТКРЫТАЯ СИЛА

[1] *В. Г. Короленко.* О литературе. М., Гослитиздат, 1957, стр. 437.
[2] Письмо А. А. Яблоновскому. Январь 1911 г.—В кн.: *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах. Т. 29, стр. 159.
[3] *Там же*, стр. 160.
[4] Отрывки из автобиографических сведений, посланных Горьким в письме Д. Городецкому в 1899 г.—В кн.: *М. Горький* и *В. Короленко.* Переписка. Статьи. Высказывания. М., Гослитиздат, 1957, стр. 181.
[5] Письмо к Е. С. Короленко. 7 октября 1925 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 29, стр. 444.
[6] *М. Горький* и *В. Короленко.* Переписка. Статьи. Высказывания, стр. 182.
[7] *М. Горький.* Из воспоминаний о В. Г. Короленко.—В кн.: *М. Горький*, т. 14, стр. 241.
[8] *М. Горький.* «Время Короленко».—В кн.: *М. Горький*, т. 15, стр. 6.
[9] *М. Горький.* О том, как я учился писать.—В кн.: *М. Горький*, т. 24, стр. 489.
[10] *М. Горький.* «Время Короленко».—В кн.: *М. Горький*, т. 15, стр. 15.
[11–12] *Там же*, стр. 16.
[13] *И. Груздев.* Короленко и Горький. Горький, Обл. изд., 1948, стр. 8.
[14] *Там же*, стр. 7.
[15] *М. Горький.* В. Г. Короленко.—В кн.: *М. Горький*, т. 15, стр. 34.
[16–17] *Там же*, стр. 41.
[18] *Там же*, стр. 42.
[19] Письмо Н. К. Михайловскому. 13 декабря 1894 г.—В кн.: *В. Г. Короленко.* О литературе, стр. 500.
[20] Письмо В. Я. Зазубрину. 23 февраля 1928 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 73.

---

* Выходные сведения и заглавия отдельных книг или собраний сочинений, цитируемых неоднократно, приводятся полностью лишь при первом упоминании.

[21] Цит. по кн.: *А. Б. Дерман.* Писатели из народа и В. Г. Короленко. Харьков-Киев, «Книгоспілка», 1924, стр. 93.
[22] *М. Горький.* Из воспоминаний о В. Г. Короленко.—В кн.: *М. Горький*, т. 14, стр. 243.
[23] *А. Б. Дерман*, стр. 124.
[24] *В. Г. Короленко.* О литературе, стр. 665.
[25] *Там же.*
[26] Письмо к Л. А. Никифоровой. Май, не позднее 8[21] 1910 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 29, стр. 114.
[27] Письмо А. Е. Добровольскому. Конец мая [начало июня] 1905 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 28, стр. 371, 372.
[28] Письмо С. Н. Елеонскому. 13 или 14 [26 или 27] сентября 1904 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 28, стр. 323.
[29] *А. Б. Дерман*, стр. 74.
[30] *Там же*, стр. 82.
[31] Письмо к М. К. Соловьевой. 27 декабря 1901 г.—В кн.: *В. Г. Короленко.* О литературе, стр. 530.
[32] Письмо к И. Иоффе. 31 декабря 1908 г.—*Там же*, стр. 554.
[33] *А. Б. Дерман*, стр. 100.
[34] *Там же*, стр. 72.
[35] *Там же*, стр. 120.
[36] *Там же*, стр. 73—74.
[37] Письмо Л. А. Парийскому. 6 июня 1910 г.—В кн.: *В. Г. Короленко.* О литературе, стр. 570.
[38] *Там же*, стр. 569—570.
[39] *А. Б. Дерман*, стр. 153.
[40] *К. Цеткин.* Воспоминания о Ленине.—В кн.: Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 520, 522.
[41] *М. Горький.* О пользе грамотности.—В кн.: *М. Горький*, т. 24, стр. 326.

Глава вторая

«НЕ ВЕРЮ!»

[1] *К. Федин.* Уважайте свой талант.—«Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 155.
[2] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. [Юбилейное издание]. Т. 89, М., Гослитиздат, 1957, стр. 148, примеч. 10.
[3] *К. Паустовский.* Золотая роза.—В кн.: *К. Паустовский.* Собр. соч. в шести томах. Т. 2. М., Гослитиздат, 1957, стр. 624.
[4] *М. Горький.* О прозе.—В кн.: *М. Горький*, т. 26, стр. 399.
[5] Письмо к Ю. Ф. Абаза. 15 июня 1880 г.—В кн.: *Ф. М. Достоевский.* Письма в четырех томах. Т. 4. М., Гослитиздат, 1959, стр. 178.
[6] *В. Г. Белинский.* Полное собрание сочинений А. Марлинского.—В кн.: *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. 4. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1954, стр. 36—37, 37.
[7] *А. Серебров* (*А. Н. Тихонов*). О Чехове.—В кн.: *А. Серебров* (*А. Н. Тихонов*). Время и люди. Воспоминания. 1898—1905. «Сов. писатель», 1949, стр. 257.
[8] *М. Горький.* Письма начинающим литераторам.—В кн.: *М. Горький*, т. 25, стр. 116, 144.
[9] Воспоминания Л. Я. Гуревич.—В кн.: О Станиславском. Сборник воспоминаний. 1863—1938. М., ВТО, 1948, стр. 163.

10 *Н. Н. Литовцева.* [К. С. Станиславский в Художественном театре].—В кн.: О Станиславском, стр. 302—303.
11 *Б. Житков.* Слово.—«Москва», 1957, № 5, стр. 58.
12 *В. Г. Белинский.* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 5, стр. 303.
13 Письмо И. Г. Горячеву. 22 июня 1911 г.—В кн.: *В. Г. Короленко.* О литературе, стр. 574.
14 *А. Луначарский.* Вацлав Вацлавович Воровский как литературный критик.—В кн.: *В. В. Воровский.* Соч. Т. 2. Соцэкгиз, 1931, стр. XVIII.

Глава третья
РАСФАСОВАННЫЕ СЛОВА

1 *К. С. Станиславский.* Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский.* Собр. соч. в восьми томах. Т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 111.
2 *Г. Гейне.* «Материю песни, ее вещество...»—В кн.: *С. Маршак.* Собр. соч. в четырех томах. Т. 3, стр. 692.
3 *В. Топорков.* К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. М., «Искусство», 1950, стр. 118.
4 *К. Паустовский.* Золотая роза.—В кн.: *К. Паустовский*, т. 2, стр. 560.
5 *И. Эренбург.* Уроки Стендаля.—«Иностранная литература», 1957, № 6, стр. 205.
6 *К. Паустовский.* Золотая роза.—В кн.: *К. Паустовский*, т. 2, стр. 613.
7 *С. Маршак.* О поисках своеобразия.—«Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 157.
8 *К. Федин.* Уважайте свой талант.—*Там же*, стр. 154.
9 *К. С. Станиславский.* Работа актера над собой.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 2, стр. 369.
10 Письмо К. С. Станиславскому. 29 сентября [12 октября] 1912 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 29, стр. 269.

Глава четвертая
ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ ВСЯКОЙ КНИГИ

1 *С. Щукин.* Из воспоминаний об А. П. Чехове.—В кн.: Русские писатели о литературном труде. Сборник в четырех томах. Т. 3. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 422.
2 *С. Щукин.* Из воспоминаний об А. П. Чехове.—*Там же*, стр. 396.
3 Письмо к Н. В. Чертовой. 11 января 1928 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 63.
4 Письмо А. Е. Добровольскому. Конец мая [начало июня] 1905 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 28, стр. 371.
5 *М. Горький.* О социалистическом реализме.—В кн.: *М. Горький*, т. 27, стр. 5.
6 *К. Федин.* Горький среди нас. Картины литературной жизни. Вторая часть. 1921—1928. Гослитиздат, 1944, стр. 147.

7 *К. Федин*. Записная тетрадь.—В кн.: *К. Федин*. Писатель, искусство, время. М., «Сов. писатель», 1957, стр. 345.
8 Письмо Л. С. Пушкину. 30 января 1823 г.—В кн.: *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч. в шести томах. Т. 6. М., Гослитиздат, 1938, стр. 47.
9 Письмо К. А. Треневу. Ноябрь, до 11 [24] 1911 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 29, стр. 207, 206.
10 Письмо к Л. А. Авиловой. 3 ноября 1897 г.—В кн.: *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. и писем. Т. 17. М., Гослитиздат, 1949, стр. 168.
11 *В. Мартовский*. Горький о моей повести.—«Горьковская коммуна», 1937, 18 июня.
12 *К. Тренев*. Великий учитель.—«Молодая гвардия», 1936, № 8, стр. 130.
13 Письмо Б. А. Лазаревскому. 28 июля 1903 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 20, стр. 121—122.
14 Письмо М. Б. Полиновскому. 11 февраля 1900 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 20, стр. 322.
15 Письмо А. Ф. Яковлеву. 15 февраля 1930 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 160.
16 *М. М. Пришвин*. Глаза земли.—В кн.: *М. М. Пришвин*. Собр. соч. в шести томах. Т. 5. М., Гослитиздат, 1957, стр. 557.
17 Письмо Н. М. Ежову. 28 января 1890 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 15, стр. 11.
18 *Е. Драбкина*. Москва, 1918.—«Новый мир», 1958, № 9, стр. 154.
19 *Л. Н. Толстой*. Ясно-полянская школа за ноябрь и декабрь месяцы.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 8, стр. 102.
20 *М. Горький*. Лев Толстой.—В кн.: *М. Горький*, т. 14, стр. 263.
21 Письмо А. И. Герцену. 16 января 1857 г.—В кн.: *И. С. Тургенев*. Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 12. М., Гослитиздат, 1958, стр. 265.
22 Письмо к В. С. Арнольд. 17 августа 1937 г.—В кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова. Детгиз, 1955, стр. 498.
23 *Ф. М. Достоевский*. Г-бовъ и вопрос об искусстве.—В кн.: *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч. Т. 19. Спб., 1911, стр. 53.
24 Письмо А. С. Суворину. 28 февраля 1890 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 15, стр. 24.
25 *Л. Н. Толстой*. [О языке народных книжек].—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 8, стр. 429.
26 *Л. Н. Толстой*. О народном образовании (1874 г.).—В кн.: *Л. Н. Толстой*. Педагогические соч. М.-Л., Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1948, стр. 315.
27 *А. И. Герцен*. Былое и думы.—В кн.: *А. И. Герцен*. Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке. Т. 13, стр. 435.
28 *А. И. Герцен*. Дилетантизм в науке.—В кн.: *А. И. Герцен*, т. 3, стр. 210.
29 *А. Н. Толстой*. Поиски художественного языка.—В кн.: *А. Н. Толстой*. Полн. собр. соч. Т. 13, стр. 357.
30 *А. Н. Толстой*. Книга для детей.—В кн.: *А. Н. Толстой*, т. 14 стр. 353.
31 *А. Н. Толстой*. Чистота русского языка.—В кн.: *А. Н. Толстой*, т. 13, стр. 289.
32 *В. И. Ленин*. Соч. Изд. 4-е. Т. 5, стр. 211.
33 *З. Паперный*. К вопросу о золотой рыбке. [Литературный фельетон].—«Москва», 1957, № 5, стр. 222.

34 *А. И. Герцен*. Былое и думы.—В кн.: *А. И. Герцен*, т. 13, стр.13.
35 Заметка «На площади Маяковского».—«Лит. газета», 1958, 17 июля.
36 Мемориальный памятник В. И. Ленину на Центральном аэродроме.—«Лит. газета», 1958, 1 мая.
37 Письмо А. С. Суворину. 24 августа 1893 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 16, стр. 85.
38 *А. И. Герцен*. Отеческий совет.—В кн.: *А. И. Герцен*, т. 11, стр. 97.
39 *Л. Н. Толстой*. [О языке народных книжек].—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 8, стр. 429.
40 *Е., Т-та*. В поисках новой тематики. [Рец. на кн. Л. Пантелеева «Пакет»].—«Молодая гвардия», 1933, № 7, стр. 159.
41 Письмо А. М. Пешкову (М. Горькому). 3 сентября 1899 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 18, стр. 221.
42 *В. Сомерсет Моэм*. Подводя итоги. Перев. с англ. М. Лорие. М., Изд. иностр. лит., 1957, стр. 25—26.
43 *А. Соколовский*. Мы настоящие друзья. «Молодая гвардия», 1954, стр. 6.
44 *Г. Тушкан*. Джура. Изд. переработ. и доп. Фрунзе, Киргизучпедгиз, 1956, стр. 86.
45 *О. Щербановский*. У самого синего моря.—В кн.: *О. Щербановский*. Рассказы. Владивосток, Приморское кн. изд., 1953, стр. 57, 47, 46.
46 *В. Курочкин*. Бригада смышленых. М. -Л., Детгиз, 1949, стр. 131.
47 *Г. Медынский*. Повесть о юности. М., «Сов. писатель», 1954, стр. 553.
48 *Там же*, стр. 495.
49 *Там же*, стр. 499, 498.
50 *В. Курочкин*. Бригада смышленых, стр. 41.
51 *Там же*, стр. 163.
52 Письмо А. С. Черемнову. 7 [20] февраля 1907 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 29, стр. 10.
53 *М. М. Пришвин*. Глаза земли.—В кн.: *М. М. Пришвин*, т. 5, стр. 414.
54 *К. Федин*. Из литературных бесед.—В кн.: *К. Федин*. Писатель, искусство, время, стр. 390—391.
55 *А. Юркова*. Подвиг генерала Тхора.—В кн.: Забайкальцы. Чита, Кн. изд., 1957, стр. 77.
56 Письмо к Л. К. Чуковской. 1 марта 1927 г.—В кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова, стр. 506.
57 Письмо В. М. Саянову. 13 сентября 1933 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 324.
58 *К. Федин*. «Хождение по мукам».—В кн.: *К. Федин*. Писатель, искусство, время, стр. 142.
59 *К. Федин*. К дискуссии о языке.—*Там же*, стр. 338.
60 *А. Г. Горнфельд*. Муки слова. Статьи о художественном слове. М.—Л., ГИЗ, 1927, стр. 183.
61 *Там же*, стр. 171—173.
62 *А. И. Герцен*, т. 16, стр. 247; т. 19, стр. 7; т. 11, стр. 259; т. 19, стр. 353; т. 16, стр. 394; т. 18, стр. 360.
63 Цит. по статье: *Н. И. Фельдман*. Окказиональные слова и лексикография.—«Вопросы языкознания», 1957, № 4, стр. 65.
64 *Л. Толстой*. Воскресение. «Academia», 1935, стр. 243.

65 Цит. по кн.: *А. Г. Горнфельд.* Муки слова, стр. 180, 179.
66 *М. Горький*, т. 27, стр. 210; т. 24, стр. 362.
67 *М. Горький*, т. 27, стр. 150; т. 26, стр. 293.
68 Письмо А. Милюкову.—В кн.: Русские писатели о литературном труде, т. 3, стр. 219.
69 Письмо пензенским пионерам. Октябрь, до 6, 1935 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 403.
70 *М. Шолохов.* Поднятая целина. Книга первая. М., Гослитиздат, 1947, стр. 100.
71 *А. Твардовский.* За далью—даль.1955—1956. М., «Правда», 1956, стр. 11. (Б-ка «Огонек», № 44).
72 *В. И. Ленин.* Речь на пленуме Московского Совета 20 ноября 1922 г.—Соч. Изд. 4-е. Т. 33, стр. 399.
73 *В. Саянов.* О языке.—В кн.: *В. Саянов.* Статьи и воспоминания. Л., «Сов. писатель», 1958, стр. 75.
74 *А. Н. Толстой.* Чистота русского языка.—В кн.: *А. Н. Толстой*, т. 13, стр. 291.
75 Письмо А. П. Чехову. 2 апреля 1886 г.—В кн.: Слово. Сборник второй. М., Кн-во писателей в Москве, 1914, стр. 202.
76 *А. В. Чичерин.* Возникновение романа-эпопеи. М., «Сов. писатель», 1958, стр. 144.
77 *Там же*, стр. 159, 158.
78 *Там же*, стр. 158—159.
79 *А. Горнфельд.* Об одной фамилии у Льва Толстого.—В кн.: Юбилейный сборник Литературного фонда. 1859—1909. Спб., 1909, стр. 424—428.
80 *О. Хавкин.* Месяц Диких Коз. М., «Сов. писатель», 1959.
81 *М. Горький.* По поводу одной дискуссии.—В кн.: *М. Горький*, т. 27, стр. 138.
82 *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в шести томах. Т. 5. «Academia», 1936, стр. 19.

Глава пятая

БУДЫЛЬЯ ТАТАРНИКА

1 *С. В. Калесник.* О языке научных работ. (Заметки редактора).—«Известия Всесоюзн. геогр. о-ва». Т. 90. Вып. 3. 1958, стр. 266.
2 Три Тонга. Таиландская народная сказка. Перев. И. Мишиной.—«Огонек», 1957, № 33, стр. 24.
3 Песнь о Роланде. М., Гослитиздат, 1938, стр. 123. (Школьная б-ка).
4 Слово о полку Игореве. М.-Л, «Academia», 1934, стр. 9.
5 *И. А. Гончаров.* Обломов. Детгиз, 1935, стр. 368, сноска.
6 *В. Маяковский.* Как делать стихи?—В кн.: *В. Маяковский.* Собр. соч. в четырех томах. Т. 3. М., Гослитиздат, 1936, стр. 356.
7 *К. Федин.* Записная тетрадь.—В кн.: *К. Федин.* Писатель, искусство, время, стр. 344.
8 *А. Блок.* Записные книжки. Л., «Прибой», 1930, стр. 197.
9 *К. Федин.* Художник и критик.—В кн.: *К. Федин.* Писатель, искусство, время, стр. 421.
10 *А. Блок.* Генрих Ибсен.—В кн.: *А. Блок.* Собр. соч. Т. 9. «Сов. писатель», 1936, стр. 139.

[11] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Немецкая идеология.—В кн.: *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Соч. Т. 3. М., Госполитиздат, 1955, стр. 448.
[12] *Г. В. Плеханов*. Генрих Ибсен.—В кн.: *Г. В. Плеханов*. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 771.
[13] *В. Г. Белинский*. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 7, стр. 311.
[14] *Там же*, стр. 312.
[15] Письмо В. В. Иванову. 10 января 1936 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 418.
[16] *Г. Медынский*. Повесть о юности, стр. 150, 151.
[17] *Л. Н. Толстой*. Дневник. Запись 21 января 1890 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 51, стр. 13.
[18] Письмо И. В. Арнольду. 30 октября 1924 г.—В кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова, стр. 490, 491.
[19] *Е. Долматовский*. Добровольцы. М., «Сов. писатель», 1956, стр. 74.
[20] *В. И. Ленин*. Борьба с голодающими.—Соч. Изд. 4-е. Т. 5, стр. 212.
[21] Циркуляр министра внутренних дел начальникам губерний, пострадавших от неурожая 1901 года. (17-го августа 1901 г., № 20).—«Право», 1901, № 35, стр. 1620.
[22] См. примеч. 10 к настоящей главе.
[23] Циркуляр министра внутренних дел...—*Там же*, стр. 1633, 1626, 1620—1621, 1624.
[24] *Уолт Уитмен*. Избранные стихотворения и проза. М., Гослитиздат, 1944, стр. 38—39.
[25] Цит. по статье: *А. Горнфельд*. Стилистика.—Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 62. Спб., 1901, стр. 651.
[26] *Н. П. Хмелев*. Анкета Государственной Академии художественных наук—по психологии актерского творчества. (1929 г.) —«Ежегодник МХТ». 1945. Т. 2. М., 1948, стр. 366.
[27] *Е. Б. Вахтангов*. Записки. Письма. Статьи. М.-Л., «Искусство», 1939, стр. 266.
[28] *И. Е. Репин*. Далекое близкое. 3-е изд. М.-Л., «Искусство», 1949, стр. 295.
[29] *К. Федин*. Горький среди нас. Вторая часть, стр. 151.
[30] *Г. В. Кристи*. [К. С. Станиславский и опера].—В кн.: О Станиславском, стр. 473.
[31] *К. С. Станиславский*. Реальное ощущение жизни пьесы и роли.—В кн.: *К. С. Станиславский*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 618.
[32] *К. Федин*. Горький среди нас. Вторая часть, стр. 152—153.
[33] *М. Горький*. Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры.—В кн.: *М. Горький*, т. 25, стр. 44.
[34] *М. Альперт*. Как я топила печь.—«Советский Казахстан», 1957, № 12, стр. 40.
[35] *М. Альперт*. В буран.—«Москва», 1958, № 8, стр. 120.
[36] *А. Гайдар*. Школа.—В кн.: *А. Гайдар*. Мои товарищи. Рассказы. М., «Сов. писатель», 1940, стр. 5.
[37] *Там же*, стр. 33.
[38] *А. Гайдар*. Соч. М.-Л., Детгиз, 1954, стр. 228.
[39] Лесной человек Яг-морт.—В кн.: Волшебный колодец. Сборник сказок народов СССР. Собрала и обработала А. Любарская. М.-Л., Детгиз, 1945, стр. 230.

40 Лесной человек Яг-морт.—В кн.: Сказки моей Родины. Сборник Сост. Н. В. Головин. Киров, 1948, стр. 137.
41 Волшебный колодец, стр. 227.
42 Сказки моей Родины, стр. 135.
43 *А. Гайдар.* Школа.—В кн.: *А. Гайдар.* Соч., стр. 138.
44 Письмо Т. Красковой, учительницы 97-й куйбышевской школы. [Не сошлось с жизненной правдой].—«Учит. газета», 1956, 19 дек.
45 *А. С. Пушкин.* Заметка о «Полтаве».—В кн.: *А. С. Пушкин,* т. 5, «Academia», стр. 65.
46 *А. С. Пушкин.* Разговор о критике.—В кн.: *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в шести томах. Т. 5. М., Гослитиздат, 1950, стр. 106.
47 *М. Горький.* О том, как я учился писать.—В кн.: *М. Горький,* т. 24, стр. 491.
48 *А. И. Левитов.* Беспечальный народ.—В кн.: *А. И. Левитов.* Соч. в одном томе. М., Гослитиздат, 1956, стр. 323—324.
49 *М. Горький.* Беседа.—В кн.: *М. Горький,* т. 27, стр. 379.
50 Запись в дневнике. Не напечатано.
51 *В. Курочкин.* Бригада смышленых, стр. 30.
52 *В. Матов.* Еще о рассказе.—«Новый мир», 1953, № 9, стр. 195.
53 Письмо В. Д. Ряховскому. 17 июля 1925 г.—В кн.: *М. Горький,* т. 29, стр. 435.
54 Письмо Д. Н. Семеновскому. 2 [15] августа 1916 г.—В кн.: *М. Горький,* т. 29, стр. 362.
55 Письмо П. И. Бирюкову. 17—18? сентября 1885 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой,* т. 63, стр. 286.
56 *Л. Н. Толстой.* Анна Каренина. Т. 1. М., Гослитиздат, 1947, стр. 209, 431.
57 *М. Шолохов.* Тихий Дон. Кн. 3—4. М., Гослитиздат, 1948, стр. 795.
58 *М. Шолохов.* Тихий Дон. М., Детгиз, 1955, стр. 57.
59 *Ф. М. Достоевский.* На каком языке говорить будущему столпу своей родины? Дневник писателя за 1876 г. Июль и август.—В кн.: *Ф. М. Достоевский,* т. 20, стр. 254.
60 Письмо С. Т. Семенову. 29 декабря 1902 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой,* т. 73, стр. 354.
61 Письмо П. В. Анненкову. 30 (18) октября 1870 г.—В кн.: *И. С. Тургенев.* Собр. соч. Т. 11. М., «Правда», 1949, стр. 267.
62 *А. И. Герцен,* т. 3, стр. 114; т. 10, стр. 318; т. 19, стр. 312; т. 17, стр. 37.
63 *В. Маяковский.* Как делать стихи? —В кн.: *В. Маяковский,* т. 3, стр. 315.
64 *Там же,* стр. 311.
65 *Т. Г. Шевченко.* «Запели мы... и, разлучась...»—В кн.: *Т. Шевченко.* Избранные стихотворения и поэмы. М.-Л., Детгиз, 1946, стр. 169.
66 *В. Панова.* Сережа.—«Новый мир», 1955, № 9, стр. 169.
67 *Л. Н. Толстой.* Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?—В кн.: *Л. Н. Толстой,* т. 8, стр. 306.
68 *М. Горький,* т. 1, стр. 340; т. 13, стр. 288, 140, 136.
69 *А. И. Герцен.* Плач.—В кн.: *А. И. Герцен,* т. 16, стр. 124.
70 *Н. Щедрин* (*М. Е. Салтыков*). Письма о провинции. Письмо шестое.—В кн.: *Н. Щедрин* (*М. Е. Салтыков*). Полн. собр. соч. Т. 7. Л., Гослитиздат, 1935, стр. 255.

[71] *В. И. Ленин.* Борьба пролетариата и холопство буржуазии.— Соч. Изд. 4-е. Т. 8, стр. 507.
[72] *В. Лавринайтис.* Приемщица.—«Смена», 1958, № 3, стр. 5.
[73] *Г. Тушкан.* Джура. Изд. переработ. и доп. Фрунзе, Киргизучпедгиз, 1956, стр. 265.
[74] *С. Маршак.* О большой литературе для маленьких. Доклад на Первом Всесоюз. съезде сов. писателей. ГИХЛ, 1934, стр. 38.
[75] *М. Горький.* О языке.—В кн.: *М. Горький,* т. 27, стр. 165—166.
[76] *С. Георгиевская.* Папины часы.—В кн.: *С. Георгиевская.* Повести и рассказы. М., Детгиз, 1954, стр. 237.
[77] *Ф. Панферов.* Раздумье.—«Знамя», 1958, № 7, стр. 13.
[78] *Там же,* стр. 27.
[79] *Там же,* № 8, стр. 87.
[80] *Там же,* стр. 10.
[81] *Там же,* № 7, стр. 62.
[82] *Там же,* стр. 117.
[83] *Там же,* стр. 70.
[84] *Там же,* стр. 84.
[85] *Там же,* № 8, стр. 10.
[86] *Там же,* стр. 9.
[87–88] *Там же,* № 7, стр. 100, 116.
[89] *Там же,* № 10, стр. 27.
[90] *Там же,* № 7, стр. 39.
[91] *Там же,* № 8, стр. 82.
[92] *Там же,* № 10, стр. 35.
[93] *Там же,* стр. 64.
[94] *Там же,* № 8, стр. 68.
[95–97] *Там же,* № 7, стр. 84.
[98] *Там же,* № 10, стр. 35.
[99] *Там же,* № 7 стр. 44.
[100] *Там же,* стр. 30—31.
[101] *Там же,* № 8, стр. 86.
[102] *Там же,* № 10, стр. 83.
[103] *Там же,* стр. 28.
[104] *Л. Перщетская.* Фольклор советского времени.—«Новый мир», 1954, № 8, стр. 225.
[105] «Знамя», 1958, № 10, стр. 63.
[106] *Там же,* № 8, стр. 66.
[107] *Там же,* № 10, стр. 10.
[108] *Там же,* стр. 23.
[109] *Там же,* стр. 81.
[110] *Там же,* № 7, стр. 33.

Глава шестая

РЕДАКЦИОННЫЙ ОРКЕСТР

[1] *Матисс.* Точность не есть правда.—В кн.: *Матисс.* Сб. статей о творчестве. М., Изд. иностр. лит., 1958, стр. 69.
[2] *Матисс.* Заметки живописца.—*Там же,* стр. 11.
[3] Письмо А. А. Фету. 5 сентября 1878 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой,* т. 62, стр. 441.
[4] *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 761, примеч. 9.

[5] *К. С. Станиславский*. Искусство актера и режиссера.—*Там же*, стр. 490.
[6] *Н. Ивантер*. Жил-был мальчик. «Молодая гвардия», 1957, стр. 200, 202—203.
[7] *Вл. И. Немирович-Данченко*. Из прошлого. «Academia», 1936, стр. 162—163.
[8] Письмо к В. Т. Жаковой. 17 июня 1934 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 350.
[9] *А. Бек*. Жизнь Бережкова.—«Новый мир», 1956, № 5, стр. 178.
[10] Письмо С. П. Дягилеву. 12 июля 1903 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 20, стр. 119.
[11] Письмо П. В. Анненкову. [15] 27 февраля 1876 г.—В кн.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, т. 18, стр. 343.
[12] *П. М. Ковалевский*. Встречи на жизненном пути.—В кн.: *Д. В. Григорович*. Литературные воспоминания. Л., «Academia», 1928, стр. 444.
[13] *Е. Н. Семяновская*. [Из разных лет].—В кн.: О Станиславском, стр. 503.
[14] *М. Сапегин*. [Художники в МХАТ].—«Искусство», 1938, № 6, стр. 62.
[15] *К. С. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 332.
[16] Письмо В. Г. Черткову. 3 декабря 1902 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 88, стр. 282.
[17] *Г. В. Кристи*. [К. С. Станиславский и опера].—В кн.: О Станиславском, стр. 475.
[18] Письмо А. С. Суворину. 12 июля 1897 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 17, стр. 111.
[19] Письмо В. Г. Черткову. 20 января 1893 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 16, стр. 13.
[20] Письмо Ф. Д. Батюшкову. 3 января 1898 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 17, стр. 207—208.
[21] Письмо П. И. Бартеневу. 16... 18 августа 1867 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 61, стр. 176.
[22] Письмо В. Г. Черткову. 20 января 1893 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 16, стр. 13.
[23] Письмо к В. А. Поссе. 5 февраля 1900 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 18, стр. 325.
[24] Письмо В. С. Миролюбову. 8 марта 1902 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 19, стр. 258.
[25] Цит. по кн.: *А. Г. Горнфельд*. Муки слова, стр. 85.
[26] *И. Ильинский*. Сам о себе.—«Театр», 1958, № 11, стр. 132.
[27] *Е. Ильина*. Топ-топ. Детгиз, 1958, стр. 16.
[28] Из воспоминаний В. В. Тимофеевой-Починковской.—В кн.: Русские писатели о литературном труде, т. 3, стр. 175.
[29] Письмо к Р. Ф. Ващук. 28 марта 1897 г.—В кн.: *А. П. Чехов*. Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 12. М., Гослитиздат, 1957, стр. 154.
[30] *С. В. Гиацинтова*. [К. С. Станиславский и студии. Первая студия Художественного театра].—В кн.: О Станиславском, стр. 370.
[31] *Г. В. Кристи*. [К. С. Станиславский и опера].—*Там же*, стр. 476.
[32] Письмо А. П. Чехову. Между 1 и 7 [14 и 20] октября 1900 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 28, стр. 132.

[33] *Н. Горчаков.* Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. Изд. 3-е. М., «Искусство», 1952, стр. 38.
[34] *К. С. Станиславский.* [Заметки по вопросам этики].—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 346.
[35] *Там же*, стр. 333.
[36] *Там же*, стр. 344—345.
[37] *К. С. Станиславский.* Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 186.
[38] *К. С. Станиславский.* [Заметки по вопросам этики].—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 344.
[39] *Ю. А. Бахрушин.* [К. С. Станиславский и опера].—В кн.: О Станиславском, стр. 430.
[40] Письмо цеху гардеробщиков МХАТ. 23 января 1933 г.—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 314.
[41] *К. С. Станиславский.* Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 288.
[42] *О. Л. Леонидов.* О. С. Бокшанская.—В кн.: Ежегодник МХТ. 1948. Т. 1. М.-Л., «Искусство», 1950, стр. 653.
[43] *К. С. Станиславский.* [Заметки по вопросам этики].—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 338.
[44] *И. Ильф* и *Е. Петров.* Летучий голландец. Отдельные заметки.— «Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 229.
[45] *К. С. Станиславский.* [Заметки по вопросам этики].—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 343.
[46] *Там же*, стр. 339.
[47] *Там же*, стр. 333.
[48] *К. С. Станиславский.* Работа актера над собой. Ч. 1.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 2, стр. 12.
[49] *К. Федин.* Михаил Зощенко.—В кн.: *К. Федин.* Писатель, искусство, время, стр. 179—180.
[50] *М. М. Пришвин.* Глаза земли.—В кн.: *М. М. Пришвин*, т. 5, стр. 334.
[51] *К. С. Станиславский.* Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 302.
[52] *К. С. Станиславский.* [Заметки по вопросам этики].—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 345.
[53] *Там же*, стр. 332.
[54] *Там же*, стр. 336.
[55] *А. Фадеев.* Субъективные заметки. [Из письма архитектора В. П. Стасова к жене].—«Новый мир», 1957, № 2, стр. 236.
[56] *К. Паустовский.* Золотая роза.—В кн. *К. Паустовский*, т. 2, стр. 608.
[57] *М. Горький.* Наша литература—влиятельнейшая литература в мире.—В кн.: *М. Горький*, т. 27, стр. 421.
[58] *С. Протопопов.* Заметки о В. Г. Короленко.—В кн.: Нижегородский сборник. Изд. 2-е. Спб., 1905, стр. 268.
[59] Письмо к О. Л. Книппер. 12 декабря 1901 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 19, стр. 189.
[60] Письмо к А. А. Толстой. 26 октября 1872 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 61, стр. 332.
[61] *Г. В. Кристи.* [К. С. Станиславский и опера].—В кн.: О Станиславском, стр. 480.
[62] Письмо К. М. Салтыкову. Апрель 1889 г.—В кн.: *Н. Щедрин* (*М. Е. Салтыков*), т. 20, стр. 404.

[63] Письмо П. В. Анненкову. 10 декабря 1879 г.—В кн.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, т. 19, стр. 135.

[64] *Я. В. Абрамов.* Памяти М. Е. Салтыкова.—В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1957, стр. 288.

[65] Письмо Т. Н. Грановскому. 9 сентября 1855 г.—В кн.: *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 10. М., Гослитиздат, 1952, стр. 245.

[66] Письмо Г. З. Елисееву. 17 мая 1884 г.—В кн.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, т. 20, стр. 54.

[67] *К. Федин.* Горький среди нас. Вторая часть, стр. 80.

[68] *К. Федин.* Записная тетрадь.—В кн.: *К. Федин.* Писатель, искусство, время, стр. 345.

[69] *Л. М. Леонидов.* [К. С. Станиславский в Художественном театре].—В кн.: О Станиславском, стр. 272.

[70] *Ю. Бахрушин.* [К. С. Станиславский и опера].—*Там же*, стр. 440.

[71] *К. Федин.* Горький среди нас. Двадцатые годы. Гослитиздат, 1943, стр. 73.

[72] Письмо Н. В. Гербелю. [После 7 мая 1865 г.].—В кн.: *Н. А. Некрасов*, т. 11, стр. 44.

[73] *С. Н. Кривенко.* Из «Воспоминаний о М. Е. Салтыкове».—В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, стр. 246.

[74] *К. С. Станиславский.* Из письма к О. Л. Книппер-Чеховой (1909 г.).—В кн.: *К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 211.

[75] *К. С. Станиславский.* [К сорокалетию МХАТ].—*Там же*, стр. 389.

[76] *К. С. Станиславский.* Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 224.

[77] Письмо Л. Н. Толстому. 16 декабря 1857 г.—В кн.: *Н. А. Некрасов*, т. 10, стр. 372.

[78] Письмо к А. М. Евреиновой. [Февраль—март 1886 г.].—В кн.: *Г. И. Успенский.* Полн. собр. соч. Т. 14. Изд-во Акад. наук СССР, 1954, стр. 552.

[79] Письмо П. В. Анненкову. 26 мая 1884 г.—В кн.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, т. 20, стр. 56.

[80] *С. Н. Кривенко.* Из «Воспоминаний о М. Е. Салтыкове».—В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, стр. 271.

[81] Письмо Ал. П. Чехову. 10 мая 1886 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 13, стр. 215.

[82] *Л. Н. Толстой.* Дневник. Запись 1 ноября 1853 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 46, стр. 188.

[83] *Иоган Петер Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.-Л., «Academia», 1934, стр. 504.

Глава седьмая
МАРШАК-РЕДАКТОР

[1] *С. Маршак.* Театр для детей.—«Просвещение» (Краснодар), 1921—1922, № 3—4 (7—8), стр. 92.

[2] *С. Маршак.* О большой литературе для маленьких, стр. 11.

3 *К. Золотовский*. «Садко».—В кн.: *К. Золотовский*. Подводные мастера. Изд. 2-е. Детгиз, Ленингр. отд., 1934, стр. 86.
4 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 8.
5 *Там же*, стр. 53.
6 Цит. по статье: *Б. Сарнов*. О новом по-новому. (К 70-летию со дня рождения С. Я. Маршака).—«Пионер», 1957, № 11, стр. 71.
7 Письмо к автору книги. 16 июля 1958 г. Не напечатано.
8 *С. Маршак*. «Мир в картинах». Заметки о детской литературе.—«Красная новь», 1940, № 5—6, стр. 279, 282, 279.
9 *В. Г. Белинский*. О детских книгах.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 4, стр. 94, 97.
10 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 63.
11 *Е. Я. Фортунатова*. Книга для чтения. Ч. 1. Для 1-го класса нач. школы. Изд. 3-е. М., Учпедгиз, 1935, стр. 25.
12 *Там же*, стр. 34.
13 *К. Чуковский*. Поэзия по-наркомпросовски.—«Правда», 1936, 18 янв. Цит. по кн.: *К. Чуковский*. От двух до пяти. М.-Л., Детиздат, 1937, стр. 316—318.
14 Письмо К. И. Чуковскому. 23 июля 1925 г. Не напечатано.
15 Цит. по кн.: *М. Чарный*. Жизнь и литература, стр. 369.
16 *К. С. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 310.
17 *Г. В. Кристи*. [К. С. Станиславский и опера].—В кн.: О Станиславском, стр. 470.
18 *А. Фадеев*. Заметки о литературе.—В кн.: *А. Фадеев*. За тридцать лет. Изд. 2-е. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 620—621.
19 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 36.
20 *В. Г. Тан-Богораз*. Предисловие к кн. «На Крайнем Севере».—В кн.: *Текки Одулок*. На Крайнем Севере. «Молодая гвардия». 1933, стр. 4.
21 *Текки Одулок*. На Крайнем Севере, стр. 154, 161, 138.
22 *Там же*, стр. 18.
23 *Тэки Одулок*. Жизнь Имтеургина Старшего. Детиздат, Ленингр. отд., 1934, стр. 9—10, 10—12.
24 *В. Г. Белинский*. О жизни и сочинениях Кольцова.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 9, стр. 535.
25 *Тэки Одулок*. Жизнь Имтеургина Старшего, стр. 13—14.
26 *Там же*, стр. 127—128.
27 *Там же*, стр. 129.
28 *И. Шорин*. Одногодки. Детиздат, Ленингр. отд., 1934, стр. 34, 20, 17.
29 *Там же*, стр. 15.
30 *Там же*, стр. 6.
31 *В. Г. Белинский*. Сочинения Зенеиды Р-вой. Санкт-Петербург. 1843. Четыре части.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 7, стр. 657.
32 *И. Шорин*, Одногодки, стр. 3.
33 *Там же*, стр. 17.
34 *Там же*, стр. 18—19.
35 *Там же*, стр. 4, 7, 17.
36 *Там же*, стр. 15—16.
37 *Там же*, стр. 25—26.
38 *А. Твардовский*. «Немного надобно труда...»—В кн.: *А. Твардовский*. За далью—даль, стр. 28.

[39] *С. Маршак.* О большой литературе для маленьких, стр. 31.
[40] *К. С. Станиславский.* Работа актера над собой. Ч. 1.—В кн.: *К. С. Станиславский,* т. 2, стр. 94.
[41] *К. Чуковский.* Детство.—В кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова, стр. 263—264.
[42] Запись в дневнике 15 января 1924 г. Не напечатано.
[43] Запись в дневнике 11 января 1924 г. Не напечатано.
[44] *С. Маршак.* Дети отвечают Горькому.—В кн.: Год семнадцатый. Альманах четвертый. М., «Сов. литература», 1934, стр. 435.
[45] *К. Меркульева.* По горьковскому пути. (Заметки).—В кн.: Ленинградские писатели—детям. Л., Детгиз, 1954, стр. 307.
[46] *Д. Хармс.* Миллион. «Молодая гвардия», 1931.
[47] *Д. Хармс.* Игра. ГИЗ, 1930.
[48] *Ю. Владимиров.* Самолет.—В кн.: *Ю. Владимиров.* Стихи. Детиздат, стр. 2, 3.
[49] *А. Введенский.* Кто?—В кн.: *А. Введенский.* Стихи. М.-Л., Детгиз, 1940, стр. 5, 7.
[50] *А. Введенский.* Рыбаки. ГИЗ, 1930.
[51] *А. Введенский.* Путешествие в Крым. ГИЗ, 1929.
[52] *А. Введенский.* Когда я вырасту большой.—В кн.: *А. Введенский.* Лето. М.-Л., Детгиз, 1941, стр. 23.
[53] *А. Введенский.* Сны.—В кн.: Стихи, стр. 26.
[54] Цит. по статье: *А. Крон.* «Специфика». Заметки о театре для детей.—«Лит. газета», 1939, 15 дек.
[55] *Ю. Герман.* Рукописи не возвращаются...—«Лит. газета», 1955, 9 июля.
[56] *М. Зощенко.* Страдания Вертера.—В кн.: *М. Зощенко.* Избранные рассказы и повести. 1923—1956. Л., «Сов. писатель», 1956, стр. 77.
[57] *М. Зощенко.* Поминки.—*Там же,* стр. 107—108.
[58] *М. Зощенко.* Дети и литература. Из речи на собрании комсомольского актива Ленинграда.—«Детская литература», 1940, № 1—2, стр. 42, 41.
[59] *С. Маршак.* «Мир в картинах».—«Красная новь», 1940, № 5—6, стр. 279.
[60] *М. Зощенко.* Леля и Минька. Не надо врать.—В кн.: *М. Зощенко.* Избранные рассказы и повести, стр. 251.
[61] *М. Зощенко.* В парикмахерской.—В кн.: *М. Зощенко.* Рассказы о Ленине. М.-Л., Детиздат, 1939, стр. 38.
[62] *М. Зощенко.* Как Ленин бросил курить.—*Там же,* стр. 20.
[63] *М. Зощенко.* Охота.—*Там же,* стр. 53.
[64] *М. Зощенко.* Как Ленин бросил курить.—*Там же,* стр. 20.
[65] *М. Зощенко.* Дети и литература.—«Детская литература», 1940, № 1—2, стр. 42, 41.
[66] *Л. Сейфуллина.* Человек.—В кн.: Горький и Сибирь. Иркутск, Обл. изд., 1949, стр. 229.
[67] *А. Фадеев.* Художник-новатор (Письмо И. Я. Ильину-Маршаку. 28 октября 1953 г.).—В кн.: *А. Фадеев.* За тридцать лет, стр. 774.
[68] *С. Маршак.* Литература детям. О наследстве и наследственности в детской литературе.—«Лит. современник», 1933, № 12, стр. 196.
[69] *М. Ильин.* Рассказ о великом плане. М.-Л., ГИЗ, 1930, стр. 156, 157.

70 *Там же*, стр. 92—93.
71 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 47.
72 *К. Меркульева*. По горьковскому пути. (Заметки).—В кн.: Ленинградские писатели—детям, стр. 308.
73 *С. Маршак*. Повесть об одном открытии.—В кн.: Год восемнадцатый. Альманах восьмой. М., Гослитиздат, 1935, стр. 409—411.
74 Из письма В. И. Качалова к М. Ф. Андреевой.—В кн.: Ежегодник МХТ. 1948 г. Т. 2. М.-Л., «Искусство», 1951, стр. 69.
75 Запись в дневнике. Январь 1924 г. Не напечатано.
75а *И. Рахтанов*. Годы учения. М., «Сов. писатель». 1958, стр. 91—92.
75б *Б. Ивантер*. Речь на совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ.—«Детская литература», 1936, № 3—4, стр. 38
76 Письмо к автору книги. 16 июля 1958 г. Не напечатано.
77 Письмо к автору книги. 24 сентября 1958 г. Не напечатано.
78 *Ю. Герман*. Рукописи не возвращаются.—«Лит. газета», 1955, 9 июля.
79 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 43.
80 *К. С. Станиславский*. [Театр].—В кн.: *К. С. Станиславский*. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 411.
81 Письмо к О. Л. Книппер. 20 января 1902 г.—В кн.: *А. П. Чехов*, т. 19, стр. 226.
82 *К. С. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве.—В кн.: *К. С. Станиславский*, т. 1, стр. 131.
83 *С. Маршак*. Литература детям. О наследстве и наследственности в детской литературе.—«Лит. современник», 1933, № 12, стр. 203.
84 *К. Чуковский*. Детство.—В кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова, стр. 263.
85 *С. Маршак*. О большой литературе для маленьких, стр. 52.
86 *И. С*. Борис Житков. Сила трактора. ОНТИ. 1936. —«За трактор и автомобиль», 1937, № 1, стр. 45.
87 *П. Кофман*. Беспардонная халтура.—«Правда», 1937, 24 марта.
88 *Там же*.
89 *А. Витман*. Занимательная книга без познавательного значения.—«Детская и юношеская литература», 1933, № 16, стр. 31.
90 «Лит. газета», 1929, 16 дек.
91 «Лит. газета», 1929, 30 дек.
92 *Д. Кальм*. Факты и автографы.—«Лит. газета», 1929, 30 дек.
93 *Е. Флерина*. С ребенком надо говорить всерьез.—*Там же*.
94 Так называлось письмо К. Федина и других.
95 *М. Горький*. Человек, уши которого заткнуты ватой. К дискуссии о детской книге.—В кн.: *М. Горький*, т. 25, стр. 114, 112, 113, 113—114.
96 *М. Горький*. О безответственных людях и о детской книге наших дней.—В кн.: *М. Горький*, т. 25, стр. 173, 175.
97 Письмо А. И. Герцену. 6 апреля 1846 г.—В кн.: *В. Г. Белинский*, т. 12, стр. 271.
98 *М. Горький*. Беседа с молодыми ударниками, вошедшими в литературу.—В кн.: *М. Горький*, т. 26, стр. 63.
99 *М. Горький*. Еще о грамотности.—В кн.: *М. Горький*, т. 24, стр. 329.
100 *С. Маршак*. Пожар. 5-е изд. Госиздат, 1928.

101 *М. Горький*. Еще о грамотности.—В кн.: *М. Горький*, т. 24, стр. 330.
102 *М. Горький*. Заметки читателя.—*Там же*, стр. 283.
103 Письмо воспитанникам колонии им. Горького в Куряже. 29 марта 1927 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 17.
104 Письмо С. Н. Сергееву-Ценскому. 17 апреля 1927 г.—*Там же*, стр. 20.
104 *М. Ильин*. Несколько встреч с Алексеем Максимовичем.— В кн.: М. Горький о детской литературе. М.-Л., Детгиз, 1952, стр. 194.
106 *М. Горький*, т. 27, стр. 232.
107 Письмо к Е. Я. Данько. 10 января 1936 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 421.
108 *М. Горький*. Литературу—детям.—В кн.: *М. Горький*, т. 27, стр. 34.
109 *К. Чуковский*. По заветам Горького.—В кн.: М. Горький о детской литературе, стр. 251.
110 Письмо И. В. Львову. 24 февраля 1928 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 421.
111 *С. Маршак*. О поисках своеобразия.—«Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 156—157.
112 *М. Горький*. Литературу—детям.—В кн.: *М. Горький*, т. 27, стр. 32.
113 Письмо А. Е. Ферсману. 26 марта 1929 г.—В кн.: *М. Горький*, т. 30, стр. 129.
114 *М. Горький*. По Союзу Советов.—В кн.: *М. Горький*, т. 17, стр. 180.
115 *М. Горький*. Сказка жизни. (Письмо, посланное Третьему Международному конгрессу семейного воспитания в Брюсселе).— В кн.: М. Горький о детской литературе, стр. 58.
116 *М. Горький*. О возвеличенных и «начинающих».—В кн.: *М. Горький*, т. 24, стр. 364.
117 *М. Горький*. О пьесах.—В кн.: *М. Горький*, т. 26, стр. 413.
118 *С. Маршак*. Слово в строю.—«Новый мир», 1958, № 9, стр. 227.
119 *С. Маршак*. Мысли о словах.—*Там же*, стр. 231.
120 *С. Маршак*. Слово в строю.—*Там же*, стр. 228.
121 *Б. Житков*. Плотник. 2-е изд. М.-Л., ГИЗ, 1928, стр. 10—11, 12.
122 *С. Маршак*. Право на взаимность.—День поэзии. «Моск. рабочий», 1956, стр. 171.
123 Письмо Л. Н. Толстому. (5) 17 мая 1857 г.—В кн.: *Н. А. Некрасов*, т. 10, стр. 335.
124 *С. Маршак*. О талантливом читателе.—«Новый мир», 1958, № 7, стр. 195—196.
125 В кн.: Олешек Золотые Рожки. Сказки северных народов. Обработал К. Шавров. Под общей редакцией С. Маршака. М.-Л., Детиздат, 1936, стр. 22 и 24.
126 Письмо Л. Д. Семенову. 6 июня 1908 г.—В кн.: *Л. Н. Толстой*, т. 78, стр. 156—157.
127 Дневник А. Б. Гольденвейзера. (1908—1909). Запись 4 августа 1909 г.—В кн.: Толстой. Памятники творчества и жизни. I. П., «Огни», 1917, стр. 68—69.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лидия Корнеевна Чуковская

В ЛАБОРАТОРИИ РЕДАКТОРА

Редактор *А. Э. Мильчин*
Оформление художника *Г. В. Дмитриева*
Художественный редактор *В. П. Богданов*
Технический редактор *И. Н. Подшебякин*
Корректоры *С. М. Гоманюк* и *Н. Я. Корнеева*

Сдано в набор 5/III 1960 г. Подписано в печ. 14/VII 1960 г. Форм. бум. 84×108 1/32. Печ. л. 10,375 (условных 17,0). Уч.-изд. л. 17,98. Тираж 10 000 экз. А 02978
Изд. № 18800. Зак. тип. № 151

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.
Москва, Трехпрудный пер., 9.

Цена 11 р.
С 1 января 1961 г.
1 р. 10 к.

11 р.
с 1 января 1961 г.
1 р. 10 к.

ИСКУССТВО